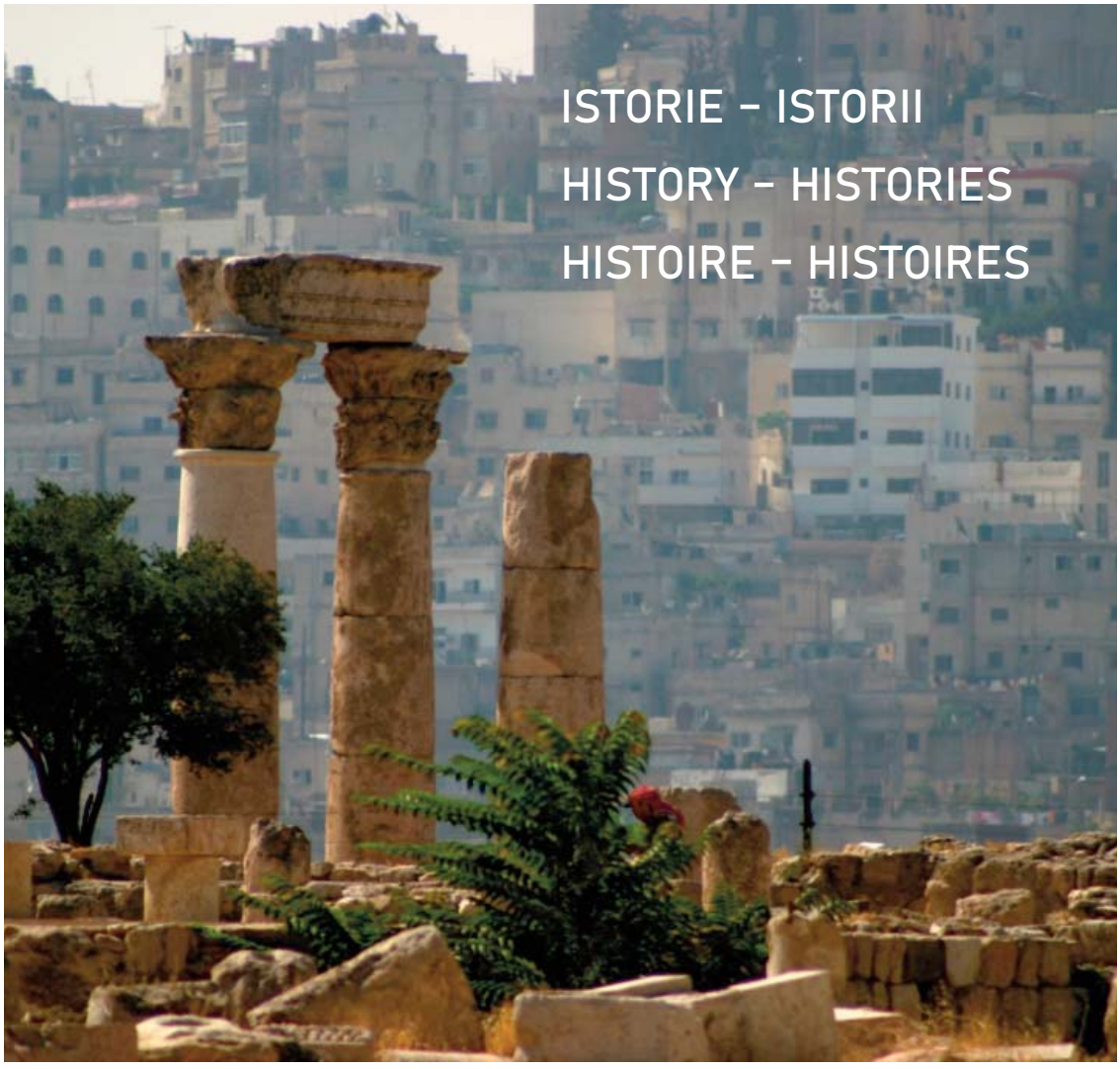
Acta Iassyensia Comparationis

● 25 (1/2020)

● NEXT ISSUE: REWRITING AND REINTERPRETATION



Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi

http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/index.html
Acta Iassyensia
Comparationis 25 (1/2020)

Istorie – Istorii
History – Histories
Histoire – Histoires

Abordând relaţiile complexe şi relevante din punct de vedere cultural dintre: trecut şi prezent, *Istorie* (împărtăşită şi/sau recunoscută) şi *istorie* (personală şi/sau intimă), *Istorie* (Naraţiune oficială) şi *istorii* (naraţiuni multiple, concurente), *istorie* şi memorie, *istorie* şi scriere, *istorie* şi literatură, *istorie* şi estetică, *istorie* şi mitologie, ***AIC* 25 (1/2020)** reuneşte, printr-o conexiune dialogică implicită, contribuţii academice semnate de cercetători din Europa şi Africa. Iniţiativa a permis „re-polizarea" accepţiunilor consacrate ale *istoriei* sub înrâurirea diverselor contexte culturale şi teoretice, ceea ce a atras după sine o revizitare fructuoasă a triadei conceptuale *istorie* – (de)*istoricizare* – *istoricitate*.

*

Approaching the intricate and culturally relevant relations between: past and present, *History* (shared and/or well-known) and *history* (personal and/or intimate), *History* (official Narrative) and *histories* (multiple, competing narratives), *history* and memory, *history* and writing, *history* and literature, *history* and aesthetics, *history* and mythology, ***AIC* 25 (1/2020)** brings together, in an implicitly dialogical connection, academic articles signed by researchers from Europe and Africa. The endeavour has brought about a "repolishing" of the consecrated meanings of *history* under the influence of different cultural and theoretical backgrounds, resulting in a fruitful re-visitation of the conceptual *history* – (de)*historicization* – *historicity* triad.

*

Traitant des relations complexes et culturellement significatives entre: le passé et le présent, l'*Histoire* (partagée et/ou reconnue) et l'*histoire* (personnelle et/ou intime), l'*Histoire* (Récit officiel) et les *histoires* (récits multiples, concurrents), l'*histoire* et la mémoire, l'*histoire* et l'écriture, l'*histoire* et la littérature, l'*histoire* et l'esthétique, l'*histoire* et la mythologie, ***AIC* 25 (1/2020)** rassemble, par une connexion implicitement dialogique, des articles scientifiques signés par des chercheurs d'Europe et d'Afrique. L'initiative a permis de « repolir » les acceptions consacrées de l'*histoire* sous l'emprise des différents contextes culturels et théoriques, ce qui a entraîné une réexamination féconde de la triade conceptuelle *histoire* – (dé)*historicisation* – *historicité*.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Cuprins/Contents/Contenu

Laurent BALAGUÉ
Histoire et histoires dans Les géorgiques *de Claude Simon : le rapport de l'histoire au temps cyclique.....1*

Moussa CAMARA
La transgression de l'Histoire dans les romans de Claude Simon entre contingence historique et choix esthétique.....13

Ana Maria ALVES
Mai 68 et esprit 68. Histoire d'intellectuels mobilisés.....23

Jovensel NGAMALEU
L'histoire au service de la littérature et vice versa : Ngum a Jemea *de David Mbanga Eyombwan et* Une saison blanche et sèche *d'André Brink, deux fictions historico-testimoniales.....33*

Boris MONNEAU
Écritures de l'histoire chez Pedro Gómez Valderrama.....43

Lamia Fatima BELOUD
Ousmane Sembene : l'écriture au service de l'Histoire.....55

Serenela GHIȚEANU
Herta Müller sau Istoria ca istorie personală distrusă.....63

Ewa A. ŁUKASZYK
Intimate microspheres in Fernando Pessoa and other refugees from History: notes on topology of symbolic space and extracultural condition.....73

Sofia KALOGEROPOULOU
Jeu de masques dans une Antigone postcoloniale contemporaine : histoire ou Histoire ?.....85

Lavinia SIMILARU
Tristana e Irene, dos historias de mujeres decimonónicas en las «Novelas contemporáneas» de Benito Pérez Galdós.....95

Yamina BAHI
Le procédé de la dés-historicisation à l'œuvre dans La Préface du nègre *de Kamel Daoud : vers l'émergence d'un espace discursif de la dissidence.....103*

Roberto RODRÍGUEZ MILÁN
Una Historia para dejar atrás las historias: tres ensayos de Julián Marías.....115

Ahmed DRAEIF
L'usage romanesque de l'Histoire dans Léon l'Africain *d'Amin Maalouf.....127*

Pierre Suzanne EYENGA ONANA
Historicité et esthétisation de l'histoire post-duvaliériste dans Le Briseur de rosée *d'Edwige Danticat.....137*

Koffi Syntor KONAN
Los bravos *de Jesús Fernández Santos: ¿una novela social?.....149*

Jovensel NGAMALEU
Book review: Nug Bissihong Thomas Théophile (2019), *Ne nous battons pas : prions, discernons et agissons ! Lettre ouverte au Président de la République suivie des premières réactions épistolaires.* Yaoundé : Les Éditions du Schabel, 87 p.....161

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Histoire et histoires dans *Les Géorgiques* de Claude Simon : le rapport de l'histoire au temps cyclique

History and Histories in Claude Simon's *Georgics*: The Relation between History and Cyclical Time

LAURENT BALAGUÉ
Docteur en philosophie Université Paris-Est

Mots-clés

l'Éternel retour du même ; Histoire ; intertextualité ; magma ; nature ; guerre.

Une lecture du roman *Les Géorgiques* de Claude Simon peut amener à interroger les relations de la littérature dans son rapport à l'histoire. Ce roman à la composition compliquée raconte trois histoires principales, qui s'enchevêtrent les unes dans les autres, à la façon des poupées gigognes qui répètent un motif identique. Le roman pose, de la sorte, la question du rapport de l'Histoire à la notion de l'Éternel retour du même. *Les Géorgiques* – en référence au poète latin Virgile, qui est cité dans le texte – renvoie au cycle de la nature et à son retour permanent. Mais le paradoxe, pourrait-on dire, c'est de voir que cette affirmation apparente de l'éternel retour ne vient pas contredire la notion d'Histoire. Elle en est, en réalité, le complément(aire). La question qui est alors posée au texte est de savoir comment il concilie ces opposés apparemment irréconciliables que sont l'Éternel retour et l'Histoire.

Keywords

Eternal return of the same; intertextuality; magma; nature; war.

A reading of Claude Simon's *Georgics* (*Les Géorgiques*) can lead to questioning the relations between literature and history. This intricate novel tells three main stories that intertwine like nesting dolls, repeating an identical pattern. It raises the question of how history relates to the notion of Eternal return. Referencing to the Latin poet Virgil, quoted by Simon in his text, the novel points to the cycle of nature and its permanent return. But the paradox arising from the reading of the text is that the Eternal return does not seem to contradict in any way the historical development. Far from opposing each other, the Eternal return and History actually appear as complementary and inseparable here. The question is how Simon's text manages to harmonize these two otherwise irreconcilable notions.

La question pourra sembler simple : est-il possible de donner une écriture de l'histoire qui soit en même temps une affirmation de l'éternel retour du même ? S'interroger ainsi peut paraître incongru, parce que cela consiste à mêler une forme plus ou moins mythique et rationnellement suspecte (la forme de l'éternel retour) à une exigence de vérité qui est celle de l'histoire entendue comme restitution factuellement exacte de ce qui a eu lieu.

On sait que le philosophe et historien des religions Mircea Eliade avait vu dans le « mythe » de l'éternel retour, la forme de résistance à ce qu'il appelait « la terreur de l'histoire » (Eliade, 1969 : 158). Ceci semble indiquer qu'il y a une incompatibilité entre le mythe de l'éternel retour et l'histoire. L'idée qu'il y a une histoire, c'est l'idée d'un temps ouvert qui tend vers la nouveauté. L'idée qu'il y a un progrès est inhérente à la notion d'histoire. Mais le progrès ne tient pas avec l'idée d'éternel retour du même. Il semblerait qu'on ait là une sorte d'opposition antinomique où les deux thèses opposées seraient : ou bien l'histoire, ou bien l'éternel retour.

Mais il ne s'agit là que d'une sorte de cadre logique. On peut se demander s'il n'est pas possible de perforer ce cadre rationnel sans pour autant tomber dans l'incohérence. La littérature semble être l'instrument en mesure de briser les lignes d'oppositions. C'est ce qu'on peut demander avec le roman *Les Géorgiques* de Claude Simon. Ce roman s'inscrit dans une Histoire qui est composée de multiples histoires, ici trois principales en l'occurrence : celle de Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel, désigné comme LSM, ancêtre de l'auteur ; celle de George Orwell, noté O dans le roman, l'écrivain de *1984* et d'un *Hommage à la Catalogne* qu'on rencontre sur le terrain de la guerre d'Espagne où il s'est effectivement rendu ; celle de l'auteur Claude Simon lui-même, qui raconte encore et toujours, comme il l'avait fait dans les romans qu'il avait jadis écrit, les déconvenues et même le désastre de l'année 1940 telle qu'il l'a vécue sur le terrain, en tant que soldat français engagé sur un cheval dans un champ de bataille, où seule une forme de chance a pu lui éviter la mort.

Le statut de roman du texte *Les Géorgiques* est d'emblée questionnable, puisqu'il n'est pas évident que nous ayons affaire à une fiction : les personnages principaux du texte ont bel et bien existé, ils ont pris part aux événements qui sont invoqués. LSM a bien vécu lors de la Révolution Française, Orwell participa bien à la guerre d'Espagne et Claude Simon était bien à côté de son cheval quand il fut capturé par l'armée allemande. Trois histoires différentes donc et pourtant trois histoires qui se répètent et qui demandent si la grande Histoire, celle qu'invoquent les philosophes et les idéologues, ne serait pas, en sa vérité, une sorte d'éternel retour du même, semblable à celui du cycle constamment recommencé de la nature.

La question que nous poserons sera de savoir quelle stratégie littéraire Claude Simon met en place pour proposer une philosophie de l'histoire qui concilie à la fois l'idée d'un temps linéaire, qui est un temps ouvert sur la nouveauté, et celle d'un temps se répétant cycliquement, mais qui par là-même semble échapper à toute forme d'histoire.

Pour déceler cela, nous verrons, en premier lieu, comment le thème de l'éternel retour peut investir le texte et parvenir à compter une histoire cohérente. Ceci nous amènera, en un deuxième lieu, à interroger le rapport de ce texte au mythe : non pas simplement une histoire au sens de ce qui exige et convoque sans cesse la vérité, mais également une histoire au sens de ce qui rassemble mythe et vérité au sein de la même histoire : vérité du mythe, mythe de la vérité au sein d'histoires multiples et pourtant une.

I. *Les Géorgiques* comme roman de l'histoire et de l'éternel retour

Le titre du roman paraît contredire l'idée qu'il y a une Histoire. L'Histoire, n'est-ce pas l'arrachement au règne simple de la nature, la preuve de la liberté et de la nouveauté de l'expérience humaine ? Cette question de l'histoire, Claude Simon se l'est probablement posée, parce qu'il y revient sans cesse, et ceci de manière théorique, au long du roman :

> Il semblait maintenant un fait acquis que l'Histoire devait être divisée non en siècles, mais en courtes périodes d'une vingtaine d'années, le temps pour des couturiers aux fastes babyloniens de fourrer des femmes dans des tuyaux de lamé, leur farder les yeux de vert, suspendre dans leur salon des tableaux cubistes, puis faire vendre le tout aux enchères avant saisie-arrêt, après quoi, l'état de choses normal (la guerre)…. (Simon, 1981 : 121)

Nous interrompons ici l'une des interminables phrases de Claude Simon (état de choses normal, les phrases courtes étant l'exception) pour montrer qu'à côté de tous ces détails concrets qui donnent à l'écriture de l'auteur ce caractère inimitable d'une recherche absolue du réel, il y a aussi des considérations plus générales sur la nature même de l'Histoire. En d'autres termes, la volonté de restituer le réel dans sa singularité n'est jamais exempte d'une forme de spéculation. Et cette spéculation, cette manière de jouer avec le réel touche au plus profond de l'existence des hommes. Claude Simon n'a jamais pu accepter l'idée d'avoir été sacrifié par une décision d'état-major de l'armée française et de ne devoir la vie sauve qu'à une sorte de clémence de l'armée allemande, qui aurait très bien pu massacrer tout ce beau monde sur place.

Témoignage déroutant, consternant et en même temps complètement à charge pour l'État français, mais aussi pour l'humanité en général. Si l'état normal, c'est la guerre, c'est qu'il y a une anormalité de la condition humaine. Le problème est que Claude Simon n'entend pas salir cette humanité, il entend la décrire. Et décrire, atteindre cette réalité, c'est entrer sur un mode spéculatif qui est celui du principe de l'éternel retour du même. *Les Géorgiques* ne sont pas une simple description de la nature, même si cette description est aussi présente. Ils sont d'abord une compréhension de l'histoire à la fois comme forme plurielle (des histoires, des vies sont vécues et ont lieu), en tant que forme cyclique :

> [C]e qui conduit toute histoire à se métaphoriser comme Nature, c'est d'abord, il faut y insister, qu'elle partage avec elle la propriété d'être répétitive et, comme elle, de l'être sur le mode cyclique, ce qui suffirait à attester le caractère superposable des expériences de LSM, de S et O. De cette superposition, en effet, force est bien de déduire, que l'Histoire est foncièrement révolutionnaire, en ce sens – non plus éthique, comme le voulait l'oncle Charles, mais bien ontologique ou métaphysique – qu'elle procède de l'éternel retour du même. (Dällenbach, 1988 : 136)

Le principe est complètement exposé. L'éternel retour est à la fois ce qui permet de penser la singularité et le pluriel de l'histoire : il est la rencontre de la multiplicité et de l'unicité la plus absolue. Le texte de Claude Simon met en place l'écriture d'un temps cyclique. Ce temps sort de ses gonds. Il témoigne d'un désordre apparent dont témoignent les premières pages du livre :

> Il a cinquante ans. Il est général en chef de l'artillerie de l'armée d'Italie. Il réside à Milan. Il porte une tunique au col et au plastron brodés de dorures. Il a soixante ans. Il

> surveille les travaux d'achèvement de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Il voit des points noirs. Le soir il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra…. (Simon, 1981 : 22)

Le temps du roman ne sera pas un temps linéaire. Mais ce sera, comme toujours chez Claude Simon, un temps de la simultanéité. Mais cette simultanéité n'est pas simplement celle de l'espace, cette forme des « incompossibles » (Merleau-Ponty, 1964 : 79), mais aussi une simultanéité des différents temps où ont lieu ensembles des temps différents. Tout cela est naturellement impossible. Cependant le propre des *Géorgiques* est de relever toutes les gageures de l'écriture romanesque et de repousser les limites de ce qu'il est possible d'écrire. Lucien Dällenbach énonce ainsi le problème :

> Le défi qu'on a quelques raisons de supposer à l'origine de ce livre peut déjà donner la mesure des difficultés que Claude Simon a choisi d'affronter : se fixer comme objectif d'écrire un roman historique qui ne s'appuierait pas sur ces puissants étais que sont la psychologie des personnages, la loi de causalité, le schème préparation-drame ou la dyade description-action, et dont la crédibilité esthétique ne tiendrait qu'à la qualité des rapports d'analogie mis en œuvre, par (et entre) des descriptions faisant office de récit et jouant de surcroît avec une multiplicité d'intertextes, n'était-ce pas là présumer de ses forces et assigner à un roman des conditions impossibles à remplir ? La question paraîtrait rhétorique – et sans doute l'a-t-elle paru quelquefois à Simon lui-même – si preuve n'était faite désormais que l'ambition n'était pas trop haute et qu'à force d'énergie et de travail (plus de cinq années d'un labeur acharné) le pari pouvait être tenu. (1988 : 127)

Le problème des *Géorgiques* est un problème d'écriture. Il est celui de savoir comment un texte rencontre cette réalité fantasmée hors du texte. Mais cette rencontre n'a pas lieu simplement en aval. La question « qu'est-ce que restituer la réalité ? » n'est pas simplement savoir comment le langage colle à la réalité. Elle est plutôt de comprendre que cette réalité qu'il s'agit de restituer, c'est déjà une œuvre qui a pour tâche de rendre compte de la réalité. Le roman *Le vent* est une tentative de restitution d'un retable baroque. Ce qu'il s'agit de restituer, ce n'est pas la réalité, mais la tentative de restitution de réalité qu'est-ce retable. La mise en abîme est ici vertigineuse.

On dira bien sûr que *Les Géorgiques* ne sont pas *Le vent*. Mais cela est loin d'être foncièrement clair pour autant. Claude Simon n'aura finalement fait que raconter la même histoire au travers de tous ses romans ; éternel retour de la même écriture, malgré la diversité apparente des histoires. Ce qui rassemble *La route des Flandres*, *L'Herbe*, *Le Vent, L'Histoire* ou *L'Acacia*, c'est l'inlassable ressassement de l'Histoire (guerre d'Espagne, guerre de 1940) et la liaison à une nature. Claude Simon n'est pas de ces auteurs qui clament que la nature n'a pas d'histoire. Il souligne, au contraire, le temps cyclique de la nature. Mais la référence à ce temps est d'emblée historiquement et culturellement marquée. Ce point doit être souligné. Le temps cyclique n'est pas seulement en rapport à l'avancement et au retour des saisons ; il est également en rapport à un monde humain où figurent déjà *Les Géorgiques* écrites par Virgile. Cette évidence mérite d'être rappelée, parce qu'elle montre que le roman n'est pas une simple extase devant la nature qui se vivrait sur le mode de l'éternel retour. L'éternel retour touche également le monde des œuvres culturelles. Ce qu'il s'agit de faire, c'est de créer à nouveau.

Si Claude Simon choisit délibérément de nommer le livre *Les Géorgiques*, il s'inscrit dans une tentative qui le place sur les sillons d'un des grands poètes de l'antiquité latine. On peut remarquer que le roman prend une forme complètement différente de l'œuvre de Virgile, ce qui incite le lecteur à se demander quels sont les points communs entre les deux œuvres (les différences étant tellement flagrantes : une œuvre en vers et l'autre en prose, des mondes différents et des rapports différents à l'empire, une mythologie différente, etc.). Mais ces points communs sont loin d'être négligeables. On peut remarquer avec Mircea Eliade que le problème de l'éternel retour n'est pas un problème qui appartient simplement au domaine de la nature. C'est un problème de création.

> L'agriculture n'est que l'un des plans sur lequel s'applique le symbolisme de la régénération périodique. Et, si la « version agricole » de ce symbolisme a pu jouir d'une immense diffusion – grâce à son caractère populaire et empirique – on ne peut en aucun cas la considérer comme le principe et l'intention du symbolisme complexe de la régénération périodique. Ce symbolisme trouve ses fondements dans la mystique lunaire ; on peut donc du point de vue ethnographique, l'identifier, déjà dans les sociétés pré-agraires. Le primordial et l'essentiel est l'idée de régénération, c'est-à-dire de répétition de la Création. (Eliade, 1969 : 79, 80)

Il est sans doute possible d'appliquer ces remarques à ce roman de Claude Simon, même si les analyses de Mircea Eliade renvoient d'abord à une attitude religieuse. Cela peut paraître légitime, parce que les artistes, tout comme les Dieux, souhaitent créer des mondes. Et, par-delà la simple plaisanterie, il y a bien quelque chose comme une mise en forme du monde qui se joue dans toutes les romans de Claude Simon, et dans *Les Géorgiques* en particulier. L'éternel retour vu comme une idée plaisante doit être compris comme l'éternel retour de la création.

Mais on doit comprendre la création comme la reprise d'une mise en textualité antérieure. Le titre du livre renvoie à un texte de l'antiquité, mais ce rapport de renvoi à d'autres textes est présent sous d'autres formes dans l'ouvrage. L'éternel retour se fait ici sur la base de l'intertextualité. Parmi les trois personnages principaux, O, c'est-à-dire George Orwell, qui a partagé avec Claude Simon l'expérience de la guerre d'Espagne, est également un auteur de première importance. Les expériences stylistiques et littéraires des deux auteurs sont cependant complètement opposées. Orwell semble privilégier l'explication dans ses écrits sur la guerre d'Espagne et délaisser les sensations. Cela le conduit à s'installer directement dans le sens et la signification, là où, au contraire, Claude Simon considère que le sens est à construire à partir d'un magma initial, c'est-à-dire d'un flux dont on ne peut présupposer qu'il va donner cours à une forme sensée. Orwell et Claude Simon considéraient certainement que leur expérience de la guerre espagnole correspondait à une sorte de non-sens. Mais ce rapport au négatif n'était pas vu de la même façon. Orwell s'installe d'emblée dans le sens pour le nier ensuite. Claude Simon ne se donne pas ce sens initial, mais souligne que, dans l'aventure espagnole en tout état de cause, celui-ci n'a jamais été construit. Claude Simon critique les « bavardages politico-philosophiques dont il s'est nourri » et constate qu'

> [à] mesure qu'il descend vers le sud, il effectue dans le temps un parcours inverse, remonte à toute vitesse l'espace de plusieurs siècles pour être précipité dans un univers où aucune des notions, aucun des mots qui le constituent n'ont de sens, pas plus qu'il n'y a de sens à comparer un défilé de gens à peu près décemment vêtus, à peu près décemment

> nourris, marchant en bon ordre derrière des pancartes, entourés de quêteurs à brassards et canalisés par des policiers sans armes, et un troupeau de loqueteux affamés sur lesquels on tire à la mitrailleuse dès que les premiers apparaissent au coin de la rue. (1981 : 319)

D'une certaine manière, l'écriture de Claude Simon apparaît comme une sorte de démystification de la tentation orwellienne. Cette tentation serait celle de ramener toute réalité aux catégories explicatives apprises dans les livres, dans les écoles. Or, cette manière de civiliser ce qui est sauvage ou barbare constitue une manière trompeuse de traiter le monde tel qu'il se profile à l'état naissant.

On a pu s'interroger sur la place qu'avaient ces passages sur la guerre d'Espagne dans *Les Géorgiques* de Claude Simon. Après tout, l'auteur avait amplement traité de l'événement dans *Le Palace*. Il semble que ce renvoi intertextuel à l'*Hommage à la Catalogne* d'Orwell ait une valeur différente. Il s'agit ici de voir ce qu'est un dialogue intertextuel qui, sans échouer complètement, ne réussit pas complètement à restituer l'Histoire dans sa vérité à la fois formelle, mais également matérielle, alors qu'un autre dialogue, celui de Claude Simon avec son ancêtre LSM peut réussir, parce qu'il n'y a pas une présupposition d'un sens extérieur. Le problème de l'écriture d'Orwell, c'est finalement la tendance à donner trop d'explications, explications tellement intellectuelles qu'elles tendent vers une forme de langage technocratique vain :

> Plus tard, il se lança dans des explications compliquées et pour ainsi dire techniques, émaillées de sigles, d'initiales de partis, de syndicats, de factions, d'organismes de police, de ligues ou d'unions, comme ces symboles de corps chimiques seulement compréhensibles aux initiés et qui, selon la façon dont ils sont mélangés et dosés, peuvent se combiner à peu près à l'infini pour constituer aussi bien des engrais, des détergents ou des explosifs. (Simon, 1981 : 352)

Mais la voie de l'explication n'est pas la bonne pour rendre compte de l'histoire. Ce qui intéresse Claude Simon chez Orwell, c'est la trame narrative par laquelle il rend compte de son expérience de l'Histoire. Cette histoire est vue au travers de trois personnages qui, en un sens, répètent les mêmes destins, comme si toutes les destinées étaient en elles-mêmes toujours répétitives : celle de la violence, de la guerre - guerre qui peut être civile (Espagne, Révolution) ou non. L'enjeu du livre sera alors celui de ce rapport à l'histoire qui se répète comme les saisons ou comme la neige, mais jamais de manière identique. Le cycle de l'histoire, l'alternance de la guerre et de la paix apparaît comme une répétition inexorable, dont il s'agit cependant de bien comprendre qu'il peut être écrit de différente façon. Il y a bien une forme d'écriture du temps cyclique et celui de l'éternel retour du même dans *Les Géorgiques*, mais cette écriture est justement ce qui est mis en question avec la notion d'histoire qui contredit en apparence le temps cyclique. Le propos de Claude Simon semble être de dire : bien sûr, il y a l'Histoire qui, comme la nature, se répète inlassablement. L'Histoire semble donc se nier elle-même, parce qu'elle avance comme en un cercle, alors que, pour être pleinement Histoire, elle devrait avancer linéairement dans une marche vers le progrès, même s'il peut y avoir çà et là des retours en arrière. Il est certain que Claude Simon ne croit pas véritablement dans le progrès. Il ne le critique pas ouvertement, mais il le considère probablement comme insignifiant par rapport aux destinées des hommes, en général. Le fait de pouvoir tuer la cavalerie avec un char

d'assaut constitue certainement un progrès du point de vue militaire, mais du point de vue humain il ne s'agit jamais que de l'éternel retour de la mort et de la tuerie.

Nous voyons donc que l'histoire a été présentée par Claude Simon comme une forme d'éternel retour, ce qui n'implique pas une forme de régression par rapport à une compréhension philosophique de l'histoire, mais plutôt constitue une forme de compréhension plus mélancolique du processus historique.

> Une chose est sûre en tout état de cause : c'est que toutes ces interprétations négligent un point qui suffirait à laver Claude Simon du soupçon de revenir à une conception grecque ou en tout cas pré-hégélienne de l'Histoire, et, qui par ailleurs démontrerait qu'une interprétation de la répétition périodique comme désaffection et passivité à l'égard de celle-ci n'est, en l'occurrence pas tenable. Ce point décisif, c'est l'oscillation nietzschéenne – et pour les mêmes motifs que chez Nietzsche – entre une interprétation éthique et une interprétation métaphysique du retour cyclique. (Dällenbach, 1988 : 137)

Tout le problème est donc de savoir comment comprendre l'Histoire à la fois comme une cosmologie et à la fois comme une éthique dans le cadre mythique de l'éternel retour.

II. L'Histoire et les histoires : comment se pose la question cosmologique et éthique à la lumière du retour périodique ?

Le roman de Claude Simon se présente comme une forme de cosmologie. Celle-ci peut sans doute être rapprochée de la position ontologique nietzschéenne, même si les deux auteurs ne se rapprochent absolument pas d'un point de vue stylistique. L'aphorisme nietzschéen, les dissertations de *La Généalogie de la morale* ou bien le récit mythico-poétique *Ainsi parlait Zarathoustra* ne ressemblent en rien aux phrases interminables des romans de Claude Simon. Pourtant, il est un point qui réunit les deux œuvres : c'est la nature fragmentaire de la composition. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'un fragment est une œuvre qui peut posséder une cohérence en soi-même, mais dont la signification dernière ne peut être saisie que par rapport à une totalité qui lui est transcendante. Le fragment appelle le commentaire, c'est-à-dire le renvoi à un monde voulu lui-même par le commentateur. Le commentaire donne une lumière interprétative à un texte et est censé permettre sa compréhension. Nietzsche expliquait ainsi que *Le gai savoir* ou *Par-delà le bien et le mal* constituaient des commentaires de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il faut également comprendre que le commentaire appelle lui-même d'autres commentaires, qui rendront compte différemment de l'œuvre. Pour prendre quelques exemples célèbres, ni Gilles Deleuze, ni Martin Heidegger, ni Eugen Fink, ni Pierre Klossowski ne donnent des interprétations identiques de l'œuvre de Nietzsche. Ceci ne démontre aucunement que leur interprétation n'est pas cohérente en elle-même. Ceci montre plutôt que les commentateurs, aussi prestigieux soient-ils, doivent recomposer une cohérence à l'œuvre qui est en même temps une déformation. Cette « déformation cohérente » (Merleau-Ponty, 1969 : 85) renvoie à la fois à la question du chaos et à celle de la formation d'un monde. Le mot « déformation » ne repose pas simplement sur un fondement négatif, il possède également un mouvement de reformation, c'est-à-dire un mouvement positif qui mène vers une nouveauté. Or, cette question est absolument centrale quand on cherche à comprendre les notions d'Éternel retour et d'Histoire.

Ce problème de la déformation cohérente prend une importance dans le roman de Claude Simon, qui considérait volontiers l'écriture comme une fixation d'une masse incandescente.

C'est la question très matérielle de ce qu'il appelle un « magma ». Le magma est une matérialité fluente à organiser. Il est remarquable que ce terme soit pris au sens littéral dans *Les Géorgiques*, quand l'auteur rappelle l'événement historique de l'irruption du Vésuve. Dans un passage capital de l'œuvre, Claude Simon, qui cite son ancêtre LSM, dit ainsi :

> *pompeya et herculanum étaient deux villes de l'empire romain elles furent couvertes par une irruption du Vésuve en l'an 79 de l'ère chrétienne la première de ces deux villes ~~le fut~~ par des cendres la feconde par la lave la première le fut d'une croûte peu épaisfe la seconde plus ensevelie à plus de 60 pieds de profondeur ~~cette dernière ville a été détruite~~ par une lave épaisfe formée par une fusion dont le résultat donne une pierre trez dure qui fit corps avec les maisons, le hasard a fait découvrir les deux villes…*
>
> … Les ratures se multipliant, comme si dans le cerveau mal irrigué tout se brouillait, se superposait, se fondait en une espèce d'indistinct magma, les hommes, les pays, les vieilles rancœurs : les minces cahiers abandonnés presque aussitôt quelques feuillets à peine couverts, comme à la hâte, comme s'il savait que le temps lui était compté, de cette écriture d'abord impétueuse, violente, mal contrôlée, se désunissant peu à peu, vacillant, le texte s'arrêtant soudain au milieu d'une phrase, quelquefois au haut d'une page à peine entamée. (Simon, 1981 : 374-375)

L'usage typographique de l'italique indique ici que Claude Simon cite son ancêtre. Cette intertextualité est fondamentale. Elle renvoie véritablement à la fois à l'Histoire et à la pluralité des histoires. Interrogeant l'Histoire, Claude Simon pose la question de l'écriture de cette dernière. Les trois personnages principaux de l'œuvre sont des personnages qui écrivent. Faire l'histoire, c'est reprendre les témoignages d'hommes qui ont écrit et essayer de les comprendre. Or, justement cette compréhension est ce qui fait difficulté.

Le passage cité peut sembler, en un sens, emblématique, parce qu'il montre tous les aspects du temps et de l'histoire compris dans *Les Géorgiques*. On a ici l'évocation d'un événement où la nature est présente et à la fois hostile (l'éruption du Vésuve et la catastrophe humaine qui suivit). Le magma et la lave, qui en toute rigueur sont des éléments géologiquement distincts, même s'ils sont proches l'un de l'autre, jouent ici un rôle important. Tout se passe comme si Claude Simon déjouait les attentes du lecteur. Ce dernier attend peut-être que le cycle de la nature joue comme une forme d'éternel retour assez paisible. Mais tout se passe comme si l'engloutissement du monde et la catastrophe se fondaient sur des événements. Or, les événements semblent aller en contradiction avec l'idée de nature cyclique. L'événement semble posséder un caractère non répétable. Il introduit une sorte de changement dans l'Histoire, qui en fait un avènement en tant que commencement absolu ou, en cas de catastrophe (v. le Vésuve), de fin absolue. On pourra objecter que ce genre d'événements, qui sont des sortes d'avènement en cas de fondation d'un nouvel ordre ou d'apocalypse (entendue non comme révélation, mais au sens plus trivial de fin des temps), ne sont pas opposés en réalité à l'éternel retour. L'idée essentielle est celle d'un commencement soit dans la joie, soit dans le retour au chaos.

> Toute Nouvelle Année est une reprise du temps à son commencement, c'est-à-dire une répétition de la cosmogonie. Les combats rituels entre deux troupes de figurants, la présence des morts, les saturnales et les orgies, sont autant d'éléments qui dénotent qu'à la fin de l'année et dans l'attente du Nouvel an se répètent les moments mythiques du passage du chaos à la cosmogonie. (Eliade, 1969 : 69)

La catastrophe de l'éruption du Vésuve ne tient pas au fait d'un commencement absolu. Il tient plutôt (comme c'est le cas, d'une certaine façon, avec le mythe de l'Atlantide chez Platon) dans le cadre d'une disparition absolue. La structure est ici inversée : on ne passe pas du chaos à la cosmogonie ; on fait le chemin inverse. Cependant on peut remarquer que le chemin reste le même, quel que soit le sens dans lequel on le prend et que l'inversion d'une structure laisse celle-ci quasiment intacte. La disparition absolue n'est d'ailleurs pas totale, puisque Herculanum et Pompéi ont été redécouvertes. Par ailleurs, une éruption nouvelle du Vésuve (qui surplombe la ville de Naples et ses quelques millions d'habitants) continue d'alimenter les angoisses.

Cependant, cet ordre de la nature n'est pas l'unique point qui intéresse Claude Simon. Ce qui intéresse l'auteur, c'est que LSM écrive au sujet d'un événement qui avait eu lieu un peu plus de dix-sept siècles avant lui. Le commentaire qu'il donne de l'œuvre de son ancêtre insiste sur l'écriture d'une histoire qui n'est, à vrai dire, claire pour personne : ni pour celui qui la lit, ni pour celui qui l'écrit. La rature est l'insistance d'une hésitation : elle efface sans effacer. Elle maintient le mot raturé dans l'indécision. Ce maintien qui est à la fois jaillissement et l'élimination d'une possibilité est le témoignage des hésitations du temps présent. Ceci montre une structure extrêmement compliquée de la compréhension de l'histoire. Claude Simon essaie de comprendre son ancêtre LSM comme le témoin d'une époque vieille de plus d'un siècle et demi. Pour comprendre son époque, LSM se réfère à une époque antique, en renvoyant à un événement destructeur. Cependant, il lui est nécessaire pour rendre compte de ces événements de recourir à la rature, qui traduit un état d'indécision embarrassant.

Pourtant, entre (O) pour George Orwell et LSM, Claude Simon donne la préférence à son ancêtre pour rendre compte de l'histoire. C'est que l'écriture d'Orwell a tendance à recoller trop vite les fragments, en donnant trop d'explications définitives (c'est en tout état de cause de cette façon que le texte des *Géorgiques* présente la chose au sujet de l'écrivain britannique), alors que l'écriture de LSM, en refusant de recoller les fragments et en laissant ceux-ci comme éparpillés sur une table à la manière des pièces d'un puzzle, impose à celui qui cherche à comprendre l'histoire de faire un travail de recomposition dont nul ne sait (ni l'auteur, ni le lecteur) s'il a un sens quelconque.

Cependant, malgré ces difficultés, le roman se donne véritablement comme un monde à la fois au niveau naturel et à la fois possédant une exigence éthique. Ce roman est à la fois profondément polyphonique, c'est-à-dire disparate et difficile à faire tenir à l'unisson et possédant une singulière harmonie. Il s'y agit bien de rendre compte d'un monde, c'est-à-dire d'une cohérence qui tient malgré la diversité des particularités. Ce qui fait tenir ce monde, c'est précisément cette intertextualité et ce dialogue entre les générations, dont les corps ne se voient pas (Claude Simon n'a jamais vu son ancêtre en chair et en os et ce dernier n'a jamais vu Virgile), mais qui partage une communauté de destin du fait de l'éternel retour de la guerre. Là également le parallèle avec Nietzsche est intéressant : ce dernier, engagé comme infirmier volontaire dans l'armée allemande en 1870, a vu la guerre de près, même si ce fut pour une courte durée. Cette pensée du destin comme thème philosophique traverse l'œuvre de Nietzsche. On la retrouve avec sa réflexion sur la tragédie, avec la figure de Zarathoustra et son autobiographie intellectuelle *Ecce Homo*, où il intitule un chapitre « Pourquoi je suis un destin[1] ». Ce rapport à la guerre établit de façon relativement claire que le problème de l'éternel retour, cette pensée apparemment terrible, puisqu'elle est de prime abord, liée à l'absence d'un sens

[1] Ce en quoi il avait sans doute raison.

nouveau, peut être l'expression d'un refus intellectuel du meurtre de masse. Comme le dit Claude Simon, ce qui le relie à son ancêtre, c'est d'abord le fait qu'ils ont, tous deux, participé à des guerres de nature impérialiste (impérialisme napoléonien pour LSM, impérialisme continental du nazisme, opposé à l'impérialisme d'outre-mer des puissances anglaise et française) :

> En tout cas, vous avez quelque chose en commun : tu as fait toi-même la guerre sur un cheval. Ou plutôt, d'après ce que tu m'as raconté, subi… A titre de gibier m'as-tu dit. Puisque nos pacifiques hommes politiques avaient poussé l'obligeance jusqu'à nous envoyer comme cibles mouvantes pour permettre aux Allemands de vérifier si leurs avions et leurs bombes étaient bien au point… Les chevaux. Avec le *Contrat social* et Virgile, il semble que cela ait été une de ses passions. (1981 : 446, 447)

On voit ici comment le thème de l'Histoire comprise comme répétition incessante du même prend un tour éthique. Les histoires se répètent et forment l'Histoire, un tout qui est plus que la somme de ses parties. L'histoire apparaît comme une structure qui va et qui vient entre la guerre des hommes et la paix du cycle des saisons. On retrouve une structure inversée du cours de la nature : non plus simplement l'événement catastrophique qui met fin à la vie humaine et, d'une certaine manière, à la vie humaine, mais aussi et d'abord la nature patiemment travaillée par les hommes au cours de cycle dont ils ne sont pas maîtres, mais dont ils tentent de rapporter les fruits. Cela se traduit par une sorte de fusion de l'histoire et de la nature, à partir d'une vertu qui est celle des pauvres (« cette infinie patience des pauvres », Simon, 1981 : 362) – la patience :

> Je veux parler de cette éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux : les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir, les mêmes clôtures à vérifier, les mêmes villes à assiéger, les mêmes rivières à traverser ou à défendre, les mêmes tranchées périodiquement ouvertes sous les mêmes remparts. (447)

Texte philosophique donc, mais pas, ou plus, un texte spéculatif. A mesure de l'avancée du texte, la spéculation a laissé la place au ressenti. La patience n'est pas ici celle du concept, mais celle de la sensation. Claude Simon est d'une certaine manière reconnaissant à George Orwell d'avoir vécu la même expérience que lui en Espagne. Il déplore le gâchis du texte qui se noie et se perd dans les explications. L'écriture de Simon ne souhaite pas cela. Au contraire, elle cherche à rendre compte du « sens de son engendrement » (Dällenbach, 1988 : 145). On aboutit à un « texte en fusion » (148), ce qui est une conséquence de la notion d'éternel retour du même, où le passé devient une forme de futur (puisqu'il est amené à se répéter) et où les personnages et les discours s'entrelacent et se répondent par le jeu d'un langage qui ne cesse de se reprendre et de se réengendrer. La phrase simonienne interminable, parfois non ponctuée, même si c'est assez peu le cas dans *Les Géorgiques* en comparaison de textes comme *La Route des Flandres*, par exemple, emporte, en un sens, tout sur son passage. Mais elle ne se forme pas pour dévaster la signification, mais bien plutôt pour montrer que chaque fragment d'histoire, en fusionnant avec les autres, aboutit à tenir la tension entre unité et multiplicité, entre homogénéité et hétérogénéité.

BIBLIOGRAPHIE :

SIMON, Claude (1981). *Les Géorgiques*. Paris : Éditions de Minuit.

SIMON, Claude (1962). *Le Palace*. Paris : Éditions de Minuit.

SIMON, Claude (1960). *La Route des Flandres*. Paris : Éditions de Minuit.

***

DÄLLENBACH, Lucien (1988). *Claude Simon*. Paris : Éditions du Seuil.

ELIADE, Mircéa (1969). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

NIETZSCHE, Friedrich (2006). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduction par Geneviève BLANQUIS. Paris: Flammarion.

NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Le gai savoir*. Traduction par Patrick WOTLING. Paris : Flammarion.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

La transgression de l'Histoire dans les romans de Claude Simon : entre contingence historique et choix esthétique

Transgressing History in Claude Simon's Novels: Between Historical Contingency and Aesthetic Choice

MOUSSA CAMARA
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Mots-clés

expérience ; famille ; guerre ; Histoire ; quotidien ; récit ; souvenirs.

Comment Claude Simon associe-t-il histoire/Histoire et fictions ? Tels sont les défis esthétiques que le romancier met en exergue dans sa narration. Il combine son vécu quotidien avec les souvenirs de son expérience de guerre, les guerres vécues par ses ascendants et les récits des belligérances collectives. Les personnages de ses romans traduisent ce passé douloureux. Ainsi, à travers la petite histoire et la grande Histoire renvoyant respectivement à l'expérience individuelle, familiale et collective, les ouvrages de Claude Simon saisissent les traces d'un passé ancré dans la guerre : les deux Grandes Guerres mondiales auxquelles font écho d'autres conflits que le narrateur dilue de manière fragmentée, sans chronologie, dans la mouvance narrative. Il en ressort un récit déstructuré et une Histoire phagocytée par la fiction. Malgré tout, cette Histoire reste présente, quoique de manière énigmatique, et nécessite la coopération du lecteur pour réapparaître.

Keywords

experience; family; war; History; day-to-day; story; memories.

How is he to combines history /History and fiction? These are the aesthetic challenges that Claude Simon contemplates in his novels, where he brings together his daily life, the wars of his ancestors, his own war experience, as well as stories about various armed conflicts. The ordeals his characters go through reveal all this troubled and painful past. Great History and personal « small » history flow concurrently, both taking shape along terrible individual, family and collective experiences caused by the war. In a fragmentary and seemingly random manner, without involving chronology, the narrative lacking any structure delivers bits and pieces about each of the two World Wars, echoed by other conflicts, on a different scale. At times, History appears to be consumed by fiction, but it still remains a steady, albeit shadowy, mysterious presence, ready to be conjured up by the reader's cooperation.

Introduction

L'écriture néo-romanesque s'est particulièrement illustrée sur le champ littéraire à partir des années 1950, qui coïncident avec le lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Deux faits marquants du point de vue tant historique que littéraire qui s'incarnent dans la démarche scripturaire des partisans du Nouveau Roman. Claude Simon, à travers son œuvre, tente de refléter le bégaiement de l'Histoire collective et individuelle causé par la guerre qui ne laisse personne, ni rien indifférent. Les fondements du genre romanesque s'effondrent à l'image des institutions sociales, dans leur diversité, qui sont tombées en désuétude. Dans ce contexte, l'œuvre de Claude Simon est indicatrice de la transgression des piliers esthétiques romanesques qui emportent dans leur mouvance subversive le traitement de l'Histoire. Cette dernière, il faut la comprendre dans un double sens, voire triple. D'une part, celle qui renvoie à un ensemble d'événements passés vécus par le romancier et auxquels il se réfère. D'autre part, celle qui découle de l'Histoire collective remontant depuis ses lointains ascendants. Puis, l'enchaînement fictif des actions dans le récit et qui obéit à un autre ordre temporel lié à la narration. Dans tous les cas, aucune histoire n'échappe à la mue transgressive du récit qui désaxe la chronologie (socle de la succession des faits historiques), pour générer la déchronologie (Bertrand, 2000 : 169), qui s'évertue à fragmenter l'Histoire, à la débrider, pour la jeter pêle-mêle dans le fil de la narration, parfois dans un désordre terrible. Le personnage-narrateur d'*Histoire* nous éclaire, en ce sens : « Les événements heureux, malheureux ou neutres, la maladie de maman, les mauvaises récoltes, les fiançailles des petites filles, les voyages, les soupçons sur les régisseurs, les naissances, les morts, les mésalliances, les incartades de leurs enfants, les ruines, étaient indifféremment réduits à ces bribes de phrases narrées » (Simon, 1967 : 27).

Dans cette perspective, le sujet de cette étude portant sur la transgression de l'Histoire inhérente à la contingence historique, du fait de la Seconde Guerre, et au choix esthétique de l'auteur, qui entend renouveler les techniques narratives dans sa création, trouve tout son sens. En effet, *La Route des Flandres* (Simon, 1960), par exemple, est le récit d'une débâcle militaire sanglante de la Grande Guerre, à laquelle le personnage-narrateur a échappé, après avoir vu la mort de près. Ainsi, les horreurs que le romancier, par la voix du narrateur, tente de restituer, font écho à d'autres guerres morbides dont toute son ascendance a été victime, à l'image de la lignée du capitaine de Reixach poursuivie par une balle mythique qui la décime au fil des siècles. Notre objectif dans cet article est d'analyser, tour à tour, le traitement de l'histoire individuelle des personnages-narrateurs, et la manière dont le romancier transgresse l'Histoire collective.

I. Des histoires personnelle et familiale dissolues

Dans toutes ses créations romanesques, Claude Simon écrit l'histoire au quotidien ; la petite histoire qui renvoie à son vécu, à son expérience de la vie, qu'il essaie de saisir et d'immortaliser. C'est sans doute une des particularités de ses romans que l'on peut lire dans la gestation d'*Histoire*, par exemple, dont le contenu se déroule en un seul jour, même si le romancier insère dans la narration des souvenirs de son enfance. Nous reproduisons ci-dessous le constat que fait Liu à propos de ce roman :

> le roman commence par le moment où le narrateur, encore à moitié endormi, entend des froissements et des cris d'oiseaux qui lui parviennent de l'arbre devant sa fenêtre, ce qui lui rappelle les froissements et les chuchotements que l'enfant (lui-même) entendait devant la porte du salon, au moment où il se préparait à entrer et à saluer les vieilles amies de sa grand-

> mère. Puis vient la journée avec ses occupations : se lever, s'habiller, aller à la banque, déjeuner, vendre une commode à un marchand d'antiquités, vider les tiroirs, se rendre chez un cousin de campagne, retourner en ville, manger dans un café et aller se coucher. Toutes ces actions et impressions pénètrent dans un flux de conscience, interrompent ou modifient les trajectoires des associations d'idées. Aux souvenirs d'un passé lointain se mêlent des souvenirs nouveaux, vieux seulement de quelques heures ou de quelques minutes. Le présent et le passé, les souvenirs d'époques différentes, se répondent, se superposent et s'articulent. (Liu, 2012 : 194)

Par ailleurs, dans *L'Acacia* (Simon, 1989), qui conserve des échos d'*Histoire*, Claude Simon adopte une démarche autobiographique. Le récit retrace les étapes marquantes de l'histoire personnelle du narrateur articulée à celle de sa famille pendant la Première et la Deuxième Guerres mondiales. Ici encore, c'est le quotidien du protagoniste aux prises avec un environnement désolant du fait de la mort qui rôde partout. Les familles des rescapés cherchent leurs morts dans un paysage dévasté. Celle du narrateur va d'un cimetière à l'autre à la recherche de la tombe d'un soldat mort dans la bataille. Ainsi, le narrateur encore enfant se livre avec sa mère, qui est veuve, ses tantes et ses sœurs à la recherche des restes du père, mari et frère. Dans cette perspective, le personnage-narrateur livre une expérience douloureuse des parcelles de sa vie qui sont au-delà de la fiction, car il s'agit d'une histoire vraie qu'il coule dans le moule romanesque. Cette histoire individuelle qui fonde en grande partie la base de son écriture est nourrie aux sources des souvenirs, puisque c'est l'homme adulte qui jette un regard interrogateur sur son passé qui constitue le matériau de sa création, en plus de son vécu quotidien.

Une telle démarche est présente également dans *La Route des Flandres*. Le personnage-narrateur, Georges aux prises avec les démons de la guerre, retrace instantanément les affres du conflit auxquels s'adjoignent sporadiquement les souvenirs familiaux, ceux d'une lointaine ascendance qui lui reviennent à la mémoire comme pour échapper à l'angoisse du moment. Il met aussi en relief des faits ordinaires dont le mérite est de retracer l'histoire du quotidien qui échappe aux manuels des historiens attitrés. C'est d'ailleurs pourquoi d'aucuns qualifient ces romanciers d'historiens du présent. Considérant tout cela, on constate dans la mouvance scripturaire simonienne que : « Georges, *alter ego* de l'auteur, dresse le tableau incohérent et sombre de sa vie, de ses compagnons, de ses ancêtres et de son monde tout court » (Camara, 2018 : 77). L'incipit du roman met en relief une rase campagne où se meuvent le narrateur et ses compagnons. Ce dernier entame un récit effréné dénué de ponctuations tout en livrant ses perceptions à travers ce qui l'entoure : « Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé […] » (Simon, 1960 : 9).

À partir de ce passage on voit bien que le romancier tire sa matière littéraire dans son environnement immédiat qu'il peint de façon testimoniale. Dans la suite du récit, il évoque un personnage anonyme qui est probablement le cousin de sa mère de qui il a reçu une lettre. Mais le narrateur ne semble accorder de l'importance ni à l'oncle, ni à la lettre. En témoigne la mine qu'il dégage lorsque cet oncle lui parla de la lettre qui suscita chez lui un souvenir furtif à propos d'un entretien qu'il avait eu avec sa mère : « Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense, je sentis que je rougissais, il s'interrompit essayant quelque chose comme

un sourire mais sans doute lui était-il impossible, non d'être aimable […] mais de supprimer cette distance » (Simon, 1960 : 9-10). Il faut rappeler que tout cela se déroule dans un contexte de guerre. Et le moindre élément qui s'écarte d'elle, transporte le narrateur dans un autre espace qui revivifie son vécu tout en lui servant de prétexte d'évocation de son passé sous le mode de la souvenance. De surcroît, ce qui reste de l'histoire personnelle du personnage-narrateur confronté aux horreurs de la guerre, c'est ce vécu intérieur qui demeure en lui comme seul reste de l'humain le rattachant à la vie, lui permettant ainsi d'exister et de garder espoir. Voilà par ailleurs ce qui explique le prix que Georges attache aux restes familiaux ; les anciens registres, les portraits et les actes notariés qui semblent hanter sa conscience :

> Et il lui semblait voir les feuillets, les paperasses jaunies que Sabine lui avait montrées un jour, religieusement conservées dans une de ces malles poilues comme on en trouve encore dans les greniers, et qu'il avait passé une nuit à parcourir, obligé de se moucher tous les cinq minutes à cause de la poussière qui lui desséchait le nez (actes notariés à l'encre blanche, contrat de mariage, cessions, achats de terre, testaments, brevets royaux, ordres de mission, décrets de la Convention, lettres avec leurs cachets de cire brisés, liasses d'assignats, factures de bijoutiers, relevés de redevances féodales, rapports militaires, instructions, actes de baptême, déclarations de décès, de sépulture) […]. (Simon, 1960 : 54)

On voit bien l'importance des reliques familiales que le personnage simonien met autant d'enthousiasme à fouiller, d'une part, en temps de paix, d'autre part, en pleine guerre. C'est parce qu'elles constituent pour lui un moyen de rappel qui le lie au passé de ses ascendants, qu'il scrute dans les moindres détails pour trouver ses repères. À ce titre, l'histoire familiale prend plus d'ampleur dans le récit, puisque c'est par elle que le narrateur s'analyse, se comprend et se projette dans l'avenir. On comprend alors ce qui semble être une psychose des personnages dans la majorité des romans de Claude Simon. Ce sont les mêmes motifs qui reviennent avec de légères variations allant d'un roman à l'autre. Du Tricheur à La Corde raide, de L'Herbe à La Route des Flandres, d'Histoire à La Bataille de Pharsale, de Les Géorgiques jusqu'à L'Acacia et Le Jardin des plantes, la problématique de l'histoire familiale à laquelle est subordonnée celle du personnage reste omniprésente. Les livres de Claude Simon créent ainsi leur propre histoire dans la mesure où ils sortent les uns des autres et chaque livre terminé voit sa continuité dans le suivant. En guise d'illustration, dans *Histoire*, oncle Charles, frère de la mère du narrateur encore élève, veille à la scolarité du neveu en le suivant de près, par le contrôle de ses exercices : « Mon cahier de brouillon à la main […] me tenant là bafouillant essayant de faire croire que ce que je lisais était autre chose que des mots cherchés à la diable dans le dictionnaire et mis tant bien que mal bout à bout, oncle Charles enlevant à la fin ses lunettes, posant le livre de textes sur son bureau, disant sans élever la voix : est-ce que tu ne crois pas que tu pourrais au moins faire semblant de le préparer avant de venir me dire que tu n'y comprends rien […] ? » (Simon, 1967 : 46-47).

Or, cet épisode est dissous dans la narration de *La Bataille de Pharsale*, par l'alternance du texte latin traduit en français par l'oncle : « [le] regard me dévisageant derrière les lunettes d'un air las vaincu Je m'asseyais posais le livre ouvert sur les papiers Je t'écoute Je me raclais la gorge/*dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat*/ Je m'arrêtais alors ? *rivus* : une rivière […] » (Simon, 1969 : 574). Et c'est apparemment cet oncle, quoiqu'anonyme, qui s'exhibe, en pleine guerre, comme le protecteur du neveu devenu adulte dans les premières pages de *La Route des Flandres*. C'est dire la grande part de l'histoire familiale du romancier dans le vécu de

ses personnages qui sont ses *alter egos*. Claude Simon les forge en fonction de ses intuitions et de ses besoins esthétiques pour revivre son passé.

Bref, l'exégèse des récits simoniens montre l'omniprésence de ce que nous pouvons qualifier de petite histoire avec (h), celle qui retrace l'histoire individuelle des personnages-narrateurs, intrinsèquement liée à l'histoire familiale. Il reste que l'une et l'autre, toutes deux matrices de ses œuvres, sont inséparables de la grande Histoire avec (H), qui est le reflet de la mémoire collective, traitée par le romancier avec un art achevé. Le second volet de cet article mettra l'accent sur cette autre dimension non moins importante de la création simonienne.

II. Une Histoire fragmentée et stylisée

L'un des chefs de file du Nouveau Roman, à savoir Alain Robbe-Grillet, prenait à rebours la mythique Histoire d'Œdipe en l'utilisant comme toile de fond pour son récit, qui insère dans sa narration le personnage de Wallas, un détective privé qui commet un parricide, sans le savoir, alors qu'il était venu dans une ville du Nord pour y mener une enquête, sur un meurtre dont il se révèlera finalement l'auteur (Robbe-Grillet, 1953). Tel un palimpseste, l'auteur use de l'Histoire par le biais d'une intertextualité qui repose sur le pastiche, en transfigurant la tragédie sophocléenne en une banale enquête policière. Le néo- romancier sonnait ainsi le glas de la linéarité de l'intrigue classique qui permettait de lire l'Histoire de façon transparente, pour soumettre les données historiques à un régime fragmentaire, voire embrouillé. Dans son élan scripturaire, Claude Simon, à une différence près, adopte cette technique transgressive permettant de débrider la grande Histoire qui se dilue dans son texte après avoir été déstructurée, morcelée et parfois parodiée. Dans ses ouvrages, il est un fait avéré qu'il y a unanimité sur l'omniprésence de la guerre, à laquelle se trouve intrinsèquement liée la famille du natif d'Antananarivo.

La lecture de ses romans révèle une écriture singulière, de désordre (allais-je dire), qui en réalité institue un style novateur. *La Bataille de Pharsale*, à l'instar de *La Route des Flandres*, part de la guerre pour instaurer une écriture chaotique où les notions d'espace, de temps, de personnage, d'Histoire, d'intrigue, de perception sont floues, de manière à subvertir les canons standards du genre romanesque. Le récit de la bataille de Pharsale prend les allures d'une investigation spatiale qui permet au narrateur de réactiver ses souvenirs d'écolier tentant de déchiffrer le latin, langue morte par laquelle est mise en branle la guerre opposant César à Pompéi. L'écrivain, lui-même victime des affres de la Seconde Guerre mondiale, mêle dans ses souvenirs plusieurs espaces et plusieurs temps avec les échos de moult personnages appartenant à des époques différentes et avec des silhouettes parfois imprécises. En vérité, Claude Simon conteste le roman historique par des procédés divers :

> Aucune œuvre d'un écrivain français ne reflète mieux la transformation subie par le récit historique au cours de ces dernières décennies que celle de Claude Simon. Dans ses romans, de *La Route des Flandres* à *L'Acacia*, en passant par *Histoire* et *Les Géorgiques*, Simon donne à lire l'Histoire : c'est-à-dire, le plus souvent, la guerre comme une succession désordonnée d'événements contingents et irrationnels. Cette vision se traduit également par la nature du récit historique qui, désormais, ne passe plus par la linéarité et la continuité, mais par le fragment […]. (Dalhem, 2016 : 1)

Dans cette perspective, retracer la linéarité de l'Histoire devient quasiment une entreprise impossible, si ce n'est par l'art qui débusque, avec subtilité et de façon heuristique voire

psychanalytique, les épaves de l'expérience individuelle et collective. Réécrire un tel chaos devient une tentative d'un retable désordonné qui s'affranchit des limites de l'esthétique romanesque classique. À cet égard, la mémoire est largement mise à contribution pour cueillir les épaves du souvenir, des souvenirs que l'auteur, par l'intermédiaire du personnage-narrateur, actualise. C'est donc par le mode de la réminiscence de plusieurs faits historiques imbriqués que le romancier remet au goût du jour le passé, non sans verser dans l'irrationnel, puisqu'il ne s'agit plus de relier les événements les uns aux autres pour forger un récit cohérent. Au contraire, c'est l'incohérence qui constitue le maître-mot de la poétique simonienne. Celle-ci saisit le fonctionnement normal de la mémoire ne cherchant pas forcément à veiller à l'ordre des affects qui reviennent par flux nerveux. Ainsi, « le subjectivisme s'écrase en mémoire flagellée, voire débridée […] » (Camara, 2018 : 67), autorisant une lecture segmentée de l'Histoire déconstruite par l'auteur et que le lecteur reconstruit par le recollage des morceaux épars.

Dès lors, il s'agira de décrypter les énigmes de l'Histoire pour mieux appréhender les allusions auxquelles elles renvoient. D'emblée, on sait que la récurrence de la guerre dans les écrits de Claude Simon ne découle pas d'une invention. C'est le résultat d'une contingence historique familiale, individuelle et collective à laquelle il se trouve lié. Dans un article que lui consacre le journal *Le Monde*, à l'occasion de son décès le mercredi 6 juillet 2005, à Paris, à l'âge de 91 ans, Pierre Lepape revient sur le parcours de l'homme d'où se dégage la genèse des schèmes historiques. Claude Simon, qu'il considère comme l'un des plus grands écrivains du temps et de la mémoire, est foncièrement ancré dans l'Histoire de la guerre :

> La chronologie d'un homme, c'est le contraire de sa vie, un plat squelette de dates et d'événements. Chaque livre de Claude Simon est une manière d'arracher sa vie à l'illusion chronologique, à en fonder la réalité. La naissance, le 10 octobre 1913, à Tananarive où son père était officier colonial. La mort du père, sur le front, à la fin de 1914 et, 1919, l'opiniâtre recherche de son corps entreprise par la mère et son gamin dans les villages ruinés de la frontière belge. […] Il voyage dans toute l'Europe au cours de ces tumultueuses années 1930. En Allemagne, en URSS, en Italie, en Grèce, il essaie déjà, de comprendre l'histoire concrète. Il la rencontre, un instant, à Barcelone, en 1936, où il s'occupe de fourniture d'armes aux républicains espagnols. Il en garde un goût de désastre. En 1940, le cavalier Claude Simon du 31e dragon est lancé avec ses camarades à l'assaut des tanks et de l'aviation allemande sur la route des Flandres. Il sera le seul survivant de cette équipée dérisoire et criminelle décidée par l'état-major. (Lepape, 2005 : 1)

Voilà posés quelques motifs historiques qui génèrent la création simonienne que l'on retrouve d'un ouvrage à l'autre, en partant de son premier roman écrit en pleine guerre, *Le Tricheur* (1945), avec des variations d'intrigues et de personnages qu'il crée, et qu'il dilue dans l'architecture générale. Ainsi, si dans *Histoire* (1967) les personnages se perdent en conjectures historiques, souvent contradictoires, son livre *Les Géorgiques* (1981) gonfle la matière historique au point de susciter le doute. Le titre de l'ouvrage, assez généreux, est d'ailleurs révélateur. Quant à *La Route des Flandres (*1960), la combinaison de tous ces éléments menés au paroxysme aboutit à la présence d'une Histoire flagellée, livrée par saccades paradoxales, voire contradictoires, dissoutes dans une envolée verbale ironique. La trame narrative de cet ouvrage se nourrit d'une superposition de plusieurs guerres qui prennent appui sur la Seconde Guerre mondiale. Ce qui explique toute l'importance des protagonistes du roman qui se relaient la

parole autour de Georges, le personnage phare du récit. Dans un flux désordonné de paroles, Georges, Blum, Wack et Iglésia appartenant au même régiment de cavalerie narrent les affres de la Grande Guerre à laquelle ils sont confrontés : « cette route qui était quelque chose comme un coupe-gorge, c'est-à-dire pas la guerre mais le meurtre, un endroit où l'on assassinait sans qu'on ait le temps de faire ouf » (Simon, 1960 : 15-16).

Dans un ciel noirci par les obus des mortiers ennemis, ils continuent d'entendre les bombardements allemands dont les canons résonnent dans le vide. Saisis par les dangers de l'ennemi invisible, qui a fini de décimer leurs compagnons, dont les corps inertes sont jonchés dans la rase campagne de la route des Flandres, ils continuent leur marche en ressassant la mort du capitaine de Reixach. C'est ce dernier qui les a entraînés dans ce bourbier de coupe-gorge et qui a fini par y rester : « J'ai compris cela, j'ai compris que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre et pas seulement quand je l'ai vu rester là planté sur son cheval arrêté bien exposé au beau milieu de la route […] il mourrait au moins content béat même, mourant à côté de et comme un de Reixach » (Simon, 1960 : 14-15).

Le syntagme qui termine ce passage : « mourant à côté de et comme un de Reixach » est lourd de significations dans le récit. En outre, une guerre multiséculaire poursuit cette lignée des de Reixach à laquelle Georges appartient, jusqu'à celle de 1939 - 1945. Voilà pourquoi une mythique balle qui avait tué son ancêtre (un de Reixach), il y a cent ans vient de l'atteindre au front en y laissant un point rouge. C'est dire combien l'Histoire des personnages dans les œuvres de Claude Simon est scandée de guerres violentes. Blum, le Juif, revient intempestivement sur la Shoa et le narrateur le tourne en dérision : « le jour du Yom kippour, donc, en plein milieu d'un pays où on massacrait et brûlait les Juifs par centaines de mille » (Simon, 1960 : 220). Aussi, la violence des centaures fait écho à la guerre des Atrides : « nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides » (Simon, 1960 : 122).

Tout cela s'explique par le chevauchement de plusieurs guerres qui installent le texte dans une violence chronique. Elle trouve ses ramifications dans des cycles d'Histoires variées, au point de rompre la chronologie des événements. Sur la base d'anachronismes récurrents, l'Histoire se greffe dans le récit. Les références temporelles précises et datées, qui ont l'avantage de mieux jalonner l'Histoire, sont presque inexistantes dans *La Route des Flandres :* « Un seul tenant, puis, en caractères décroissants, le nom latinisé et sans majuscule : henricum, puis la date, le millésime : 1783 » (Simon, 1960 : 83). Ce déictique temporel indiquant une date est le seul qu'on peut lire dans le roman. Toutefois, cette date a une connotation historique puisqu'elle coïncide avec le Traité de Versailles du 3 septembre 1783 signé par le roi de France (Louis XVI) et le roi de Grande-Bretagne (Georges III), qui mettent fin à la guerre d'indépendance de 13 colonies britanniques d'Amérique du Nord ; une guerre soldée par des atrocités terribles.

De surcroît, ce traité va accélérer la Révolution française de 1789, elle aussi sanglante, puisqu'elle se terminera le 21 janvier 1793 par la condamnation et l'exécution du roi Louis XVI (v. Bernadini). Son fils de douze ans, Louis XVII, qui lui succédera, sera confié à son oncle Simon (toujours l'oncle qui traverse l'écriture simonienne et ici on retrouve le nom de l'auteur, Simon) avant d'être repris et de disparaître dans des conditions nébuleuses encore non élucidées. Et de fil en aiguille, cette révolution conduira à la Convention de 1793 soldée par la terreur, avec l'exécution du souverain Maximilien de Robespierre et de ses partisans, le 10 thermidor (28 juillet) 1794. De toute évidence, Claude Simon, par le biais de Georges, le narrateur, reste profondément lié à l'histoire familiale laquelle est inséparable de la grande

Histoire collective. En attestent les paperasses que le narrateur découvre dans les valises de ses parents : « testaments, brevets royaux, ordres de mission, décrets de la Convention, lettres avec leurs cachets de cire brisés, liasses d'assignats, factures de bijoutiers, relevés de redevances féodales, rapports militaires, instructions, actes de baptême, déclarations de décès, de sépulture » (Simon, 1960 : 54).

La nature de ces objets, de ces reliques familiales laisse croire que leur propriétaire a eu une part active dans l'Histoire collective, ou du moins dans la vie publique. En effet, celui qui conserve dans son intimité les secrets du régime féodal, les rapports militaires et les instructions, autorise à penser qu'il n'est pas hors du système institutionnel, mais à l'inverse qu'il est au cœur de celui-ci. En cela, l'ascendance du narrateur a contribué à l'écriture de l'Histoire.

À tout considérer, il résulte de notre analyse que les ouvrages de Claude Simon prennent racine dans l'Histoire, particulièrement habitée par la hantise de la guerre qui traverse plusieurs générations. Et, dans sa tentative de restituer ce passé saumâtre, le natif d'Antananarivo prend appui sur ses personnages qui essaient de narrer l'indicible. Cela se présente sous la forme d'une multitude d'Histoires désaxées, qui s'affranchissent de la chronologie propre au récit historique classique, à la manière de Walter Scott, considéré par certains comme le père fondateur de ce genre.

Conclusion

Au terme de ce parcours analytique des récits de Claude Simon, force est de constater l'omniprésence des traces historiques qui transcendent son œuvre. Une part importante de faits historiques inhérents à l'expérience de la guerre traverse ses écrits. Le néo-romancier nous a ainsi entraînés, tour à tour, dans les méandres de son vécu quotidien parsemé de joutes guerrières, comme pour se faire l'historien du temps présent, par la peinture du passé de sa famille enchevêtré à l'Histoire collective. On a ainsi pu segmenter ce parcours en deux volets : d'une part, la petite histoire, qui narre tout ce qui renvoie directement à l'expérience du personnage-narrateur, *alter ego* du romancier ; d'autre part, la grande Histoire, qui suture, en toile de fond, le tissu textuel de façon fragmentée.

Pour réussir ce double pari, Claude Simon, par la voix de Georges, de Blum, d'Iglésia, de Wack ou de l'oncle Charles, raconte des faits banals auxquels se greffent les souvenirs et les réminiscences de guerres que lui-même a vécues ou dont ses ascendants ont été victimes et qu'il tente d'immortaliser : « travaillons nous aussi à l'Histoire, écrivons nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire » (Simon, 1960 : 195). Dans cette optique, la violence multiséculaire qui poursuit la lignée de de Reixach jusqu'à la Première et la Deuxième Guerre mondiales a servi de repère à cette douloureuse Histoire. L'évocation intempestive des Atrides, des centaures, de Pompei, de César, de la Convention, de la Restauration, du Traité de Versailles pour l'indépendance de l'Amérique en 1783, ainsi que les lointaines références à la Révolution française de 1789, sont autant d'indices de la grande Histoire qu'on peut lire dans les linéaments des récits simoniens. À propos de la prise de la Bastille, « le 14 juillet [1789] » (Simon, 1960 : 16), à laquelle l'auteur fait allusion, voilà ce qu'on a pu entendre du témoignage d'un historien : « L'Histoire revint cette nuit-là, une longue histoire de souffrances, dans l'instinct vengeur du peuple. L'âme des pères qui, tant de siècles, souffrirent, moururent en silence, revint dans les fils, et parla » (Michelet, 1979 : 264). Enfin, il reste à préciser que la narration de ses différents cycles de belligérances qu'on a pu déceler dans les textes de Claude Simon a ceci de particulier que le romancier érige la dérision, la parodie voire le pastiche en

mode de diégèse. Il en a résulté un récit où la fiction phagocyte les données historiques par la fracture de l'intrigue. Cette fragmentation débride l'histoire/Histoire désormais disséminée dans la fiction puisqu'elle ne connaît dans le récit ni début, ni fin. Seule la coopération du lecteur permet ainsi de reconstituer les séquences historiques éparpillées dans la composition générale des récits.

BIBLIOGRAPHIE :

SIMON, Claude (1997). *Le Jardin des plantes*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1989). *L'Acacia*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1981). *Les Géorgiques*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1969). *La Bataille de Pharsale*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1967). *Histoire*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1960). *La Route des Flandres*. Paris : Minuit.
SIMON, Claude (1947). *La Corde raide*. Paris : Sagittaire.
SIMON, Claude (1945). *Le Tricheur*. Paris : Minuit.

***

ANONYME [s.a.]. Traité de Versailles. [En ligne] https://mjp.univ-perp.fr/1783versailles.htm. Page consultée le 18 octobre 2019.

ANOUILH, Jean (1946). *Antigone*. Paris : La Table Ronde.

BERNADINI, Alex [s.a.]. Louis XVI (1754-1793), un jeune roi ne manquant pas de bon sens. [En ligne] http://www.alex-bernadini.fr/histoire/Louis-XVI.php. Page consultée le 18 octobre 2019.

BERTRAND, Denis (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan HER.

CAMARA, Moussa (2018*). Subversion du roman et poétique du nouveau roman chez Claude Simon et Michel Butor*. Mauritius : Éditions Universitaires Européennes.

DALHEM, Johannes (2016). L'œuvre de Claude Simon : paradigme pour une nouvelle écriture de l'histoire. *Fabula/Les colloques*. [En ligne] www.fabula.org/colloques/document3565.ph. Page consultée le 14 octobre 2019.

LEPAPE, Pierre (2005). Claude Simon, un « arbre » littéraire enraciné dans l'Histoire. *Le Monde, 11 juillet*. [En ligne] http : wwww.lemonde.fr/culture/article/2005/07/11/claude-simon-un-arbre-litteraire-enracine-dans-1-histoire 671529 3246.htm. Page consultée le 16 octobre 2019.

LIU, Haiqing (2012). Réflexions sur le temps chez Claude Simon, *Synergies Chine, N°7*, 189-199.

MICHELET, Jules (1979). *Histoire de la Révolution française*. Paris : Robert Laffont.

ROBBE-GRILLET, Alain (1953). *Les Gommes*. Paris : Minuit.

SOPHOCLE (1964). *Théâtre complet*. Paris : Garnier-Flammarion.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Mai 68 et esprit 68. Histoire d'intellectuels mobilisés

May 68 and Spirit 68. History of Mobilized Intellectuals

ANA MARIA ALVES
Instituto Politécnico de Bragança;
Centre de Recherche de Langues, Littératures et Cultures de l'Université d'Aveiro

Mots-clés

histoire ; intellectuels ; mai 68 ; littérature ; sciences politiques ; sciences humaines.

Nous nous proposons de faire un état des lieux, à vol d'oiseau, de l'histoire d'intellectuels mobilisés, des esprits de Mai 68 dans les domaines de la littérature, des sciences politiques, de la philosophie et des sciences humaines. D'après Le Goff, « dans le domaine de la littérature et de la philosophie, c'est toute une conception de l'homme qui se voit remise en cause » (2006 : 30). Nous citons ici l'opinion d'André Malraux, pour qui cet évènement est une *« crise de civilisation »* (1969 : 7). Nous sommes en pleine mort du héros, de la tragédie. Le monde est autre : « la vie telle quelle, les conflits psychologiques, les paroles "vraies", "l'épaisseur humaine", la durée intime des consciences, la description naturaliste, pittoresque du monde, bref, tout ce qui constitue l'habituel roman romanesque a disparu » (Howlette, 1958 : 87). Il s'agit, à présent, d'un univers impersonnel. Le Goff défend que « dans le domaine de la philosophie et des sciences humaines c'est toute une période marquée par […] l'existentialisme qui s'achève » (2006 : 31). La philosophie qui ne s'est jamais séparée de la littérature se retourne vers les sciences, vers le structuralisme. Ce nouveau courant de pensée se questionne sur la place laissée à l'homme pensant et agissant, mais aussi sur l'histoire comme progrès. Sans être exhaustive, nous entendons revisiter cette histoire, actualiser et souligner la mémoire de cet important évènement du XX^{e} siècle qui, de nos jours, a une valeur mythique.

Keywords

history; intellectuals; May 68; literature; political science; humanities.

We propose to conduct an overview and state of the art analysis of the intellectual history of the spirits of May 68 in the fields of literature, political science, philosophy and humanities. According to Le Goff, "in the field of literature and philosophy, the whole conception of man is challenged" (2006: 30). In this context, one can mention the opinion of André Malraux for whom this event is a *"crisis of civilization"* (1969: 7). We witness death of the hero and that of tragedy. The world is different: "life as it is, psychological conflicts, 'true' words, 'the human thickness', the intimate duration of conscience, the naturalistic, picturesque description of the world, in short, all that constitutes the usual Romanesque novel has disappeared" (Howlette, 1958: 87). Now, it is an impersonal universe. Le Goff argues that "in the field of philosophy and humanities, it is an entire period marked by (...) existentialism that is coming to an end" (2006: 31). Philosophy that has never been separated from literature is now turning towards science, towards structuralism. This new current of thought questions the place left to the thinking and acting man, as well as history as progress. Without being exhaustive, we intend to revisit this history, update and highlight the memory of this important event of the twentieth century, which today holds mythical value.

Si l'aliénation est une notion-clé pour comprendre 1968,
c'est parce que c'est le concept qui parle le mieux la langue de l'époque,
qui traduit le plus précisément des aspirations complexes et contradictoires,
réconciliant même ces deux tendances si opposées de l'antihumanisme
et de la pensée individualiste dans une même volonté de libération.
(Trebitsch, 2000 : 87)

52 ans nous séparent de l'histoire de Mai 68 ou, comme le souligne Jean-François Sirinelli, de l'« esprit » 68 (2008 : 98). Cet épisode de notre histoire, dont les effets de la modernisation échappent aux élites dirigeantes de l'après-guerre (gouvernement forgé sous l'autoritarisme De Gaulle), dévoile des incidents économiques, sociaux et politiques d'une société fatiguée. De nombreuses voix s'élèvent contre la politique étrangère de cette administration, contre les réactions de celle-ci face à la guerre du Vietnam mais aussi face à la dénonciation de la société de consommation ou encore à la massification de l'enseignement supérieur, soumis à un enseignement traditionnel, à un manque de professeurs, à une pénurie de locaux, à une insuffisance de débouchés, en fait à une France qui a changé trop vite. Ce malaise que la société française ressent éclate au Quartier latin, où des émeutes étudiantes explosent, suivies de grèves qui se répandent et touchent le monde ouvrier provoquant une révolte qui déstabilisera le gouvernement et plongera la France dans une crise de civilisation, une révolution culturelle contre l'autorité, une libération de la parole.

La question qui s'impose d'emblée est de comprendre l'influence de cet évènement historique insurrectionnel sur l'esprit des intellectuels critiques des sciences politiques, de la philosophie et des sciences humaines et d'appréhender les différentes interprétations suscitées par cet épisode de l'histoire de France.

Prenons, tout d'abord, les domaines de la philosophie, de la sociologie et de la littérature, en revenant sur l'explication que ce moment eut pour des acteurs comme Raymond Aron, pour qui les manifestations de mai 68 constituaient une *Révolution introuvable*, titre[1] de l'œuvre dans laquelle l'auteur analyse la situation de l'université, questionne les attitudes du gouvernement et des élites politiques. Il s'agit pour Aron de définir mai 68 comme un « immense défoulement » (1968 : 31), un « accès de fièvre [à] caractère essentiellement négatif, nihiliste ou destructeur » (47), un « psychodrame » (38), une « tragi-comédie » (31).

D'après Le Goff (2006), « dans le domaine de la littérature et de la philosophie, c'est toute une conception de l'homme qui se voit […] remise en cause. La subjectivité et l'histoire cèdent la place à un univers impersonnel dans lequel les hommes paraissent pris sans qu'ils en aient conscience » (30). À cette réflexion, l'auteur ajoute qu'« en littérature, le combat passionnel dans les évènements du monde et la tragédie de la mort des héros d'André Malraux, les dilemmes de la morale et l'engagement de l'immédiat après-guerre d'Albert Camus ou de Jean-Paul Sartre demeurent des références. Mais de nouvelles perspectives s'affirment en dehors des thèmes qui structuraient jusqu'alors toute une littérature de la révolte et de l'engagement » (30).

« L'âme du monde », expression empruntée à Blanchot (1994 : 14), « ne s'incarne plus dans un héros de l'Absolu, dans un maître de guerre qui impose la liberté aux nations conquises, mais dans la masse anonyme des milliers de manifestants qui envahissent les rues du Quartier latin », comme le souligne Jean-François Hamel dans son livre *Nous sommes tous la pègre. Les années 68* de Blanchot (2018 : 13).

[1] Le titre complet est : *La révolution introuvable. Réflexion sur la révolution de mai 68.*

Ces jeunes, qui se retrouvent propulsés dans la crise, sont influencés par un nouvel esprit intellectuel défini par opposition à celui incarné par la figure de Sartre. Ce nouveau modèle est personnifié par tous ceux qui formaient le groupe *Tel Quel* – Philippe Sollers, Julia Kristeva, Roland Barthes. Les intellectuels de cette revue d'avant-garde, revue qui s'est fait une place entre la *NRF* (Nouvelle Revue Française), *Les Temps modernes* et la revue du mouvement surréaliste *L'Archibras*, dirigée par Jean Schuster, inspireront ces jeunes à l'allure libertaire qui créeront, à leur tour, *La Nouvelle Critique*, revue des intellectuels communistes qui marque le rapprochement avec *Tel Quel* et une nouvelle revue d'avant-garde qui viendra s'opposer à *Tel Quel* : la revue *Action poétique*.

Ces jeunes seront également endoctrinés par des intellectuels comme les situationnistes[2] tels le cinéaste Guy Debord, sa compagne Michèle Bernstein, journaliste et écrivain, le peintre danois Asger Jorn, entre autres, qui se révoltent contre les formes d'art académique et proposent une vision renaissante considérant l'œuvre d'art partie intégrante de la situation de la vie quotidienne.

Cette jeunesse sera également éclairée et conquise par les philosophes Gilles Deleuze, Foucault, Derrida ou encore Louis Althusser. Ce dernier est à l'origine du renouvellement de la pensée marxiste conforme à la doctrine, généralement associé à la « requalification du structuralisme » (Matonti, 2005 : 51) opposée à la pensée existentialiste de Sartre encore présente, mais en déclin. À cette époque, Sartre proclame la mort du structuralisme tout en annonçant le retour du sujet et de la liberté contribuant, d'après Anna Boschetti, à « construire le personnage de l'intellectuel comme conscience critique de la société » (2014 : 208). C'est dans ce rôle d'intellectuel qu'il se mobilise aux côtés de l'intelligentsia française retrouvant dans le cadre de l'Université de Paris les étudiants révoltés de Nanterre et de la Sorbonne avides de changements.

Le 5 mai, les surréalistes sont les premiers à faire savoir qu'ils sont « à la disposition des étudiants » (Combes, 1984 : 34). Le 7 mai, après que les étudiants se soient, à nouveau, heurtés aux forces de l'ordre, un comité de soutien aux étudiants secoués par la répression est formé par les réseaux croisés des collaborateurs des *Temps Modernes* et des Anciens d'*Arguments* (revue publiée aux Éditions de Minuit de 1956 à 1962). Dans le journal *Le Monde* du 8 mai 1968, on y identifie des personnalités comme « MMes Simone de Beauvoir, Colette Audry, MM. Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Daniel Guérin, [qui] appellent "tous les travailleurs et intellectuels à soutenir moralement et matériellement le mouvement de lutte engagé par les étudiants et les professeurs" » (11).

Un autre groupe se joint aux étudiants, il s'agit du cercle d'amis « de la rue Saint Benoît ». Groupe dans lequel on retrouve les noms de Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Robert Antelme, Claude Roy, Maurice Nadeau, Dionys Mascolo. D'après le témoignage de Claude Roy dans son essai intitulé *Nous*, « l'ordre du jour [de ces réunions était] de mettre de l'ordre dans les jours de l'histoire » (1972 : 121). Ces intellectuels, qui se rassemblaient chez Marguerite Duras à Saint-Germain-des-Prés, depuis la fin des années 40, témoigneront leur solidarité en se mettant au service de la révolte étudiante.

Maurice Blanchot n'hésitera pas à leur apporter sa solidarité tout comme celle d'un groupe d'écrivains et de philosophes[3]. Dans un article paru, également, dans *Le Monde* du 8 mai 1968,

[2] Lire à ce sujet : Patrick Marcolini (2012) et Éric Brun (2014).

[3] Entre autres signataires : R. Antelme, M. Blanchot, R. Blin, V. Bounoure, F. Chatelet, M. Duras, L.-R. des Forêts, M.-P. Fouchet, A. Gorz, P. Klossowski, J. Lacan, H. Lefebvre, M. Leiris, D. Mascolo, M.

intitulé « Il est capital que le mouvement des étudiants oppose et maintienne une puissance de refus capable […] d'ouvrir un avenir », il déclare que :

> La solidarité que nous affirmons ici avec le mouvement des étudiants […] est d'abord une réponse aux mensonges par lesquels toutes les institutions et les formations politiques (à peu d'exceptions près), tous les organes de presse et de communication (presque sans exceptions) cherchent depuis des mois à altérer ce mouvement, à en pervertir le sens ou même à tenter de le rendre dérisoire. Il est scandaleux de ne pas reconnaître dans ce mouvement ce qui s'y cherche et ce qui y est en jeu : la volonté d'échapper, par tous les moyens, à un ordre aliéné, mais si fortement structuré et intégré que la simple contestation risque toujours d'être mise à son service. Et il est scandaleux de ne pas comprendre que la violence que l'on reproche à certaines formes de ce mouvement est la réplique à la violence immense à l'abri de laquelle se préservent la plupart des sociétés contemporaines. (9-11)

Dans le sillage de ce communiqué est créé, le 18 mai 1968, par ce cercle d'intellectuels, le Comité d'action étudiants-écrivains (CAEE) à l'Institut de philosophie de la Sorbonne. D'après Gobille,

> l'hétérogénéité du CAEE promet celui-ci à un éclatement rapide. Sous l'emprise des « grands noms » du champ intellectuel issus du réseau du 8 mai, et en particulier de ses fondateurs – Blanchot, Duras, Mascolo –, il ne laisse que peu de place à la jeune génération que son différentiel de légitimité avec les « grands » semble condamner à un engagement sous « tutelle ». Le groupe Faye-Roche-Jouffroy-Roubaud, avec quelques autres, s'en sépare donc dès le 21 mai. (2005 : 32)

Ce même jour, l'hôtel de Massa de la Société des gens de lettres est pris d'assaut par un autre groupe d'écrivains qui décide de créer l'Union des écrivains (UE) et de faire de cet hôtel son siège. Cette action est menée par Michel Butor et Nathalie Sarraute, représentants du Nouveau Roman, mais également par une nouvelle génération comme Jean-Pierre Fay (poète, écrivain et philosophe), suivie par le surréaliste Alain Jouffroy, le poète Jacques Roubaud et l'écrivain et journaliste Maurice Roche, qui venaient d'abandonner le CAEE, mais aussi par Pierre Guyotat, Jean Duvignaud et André du Bouchet.

> Le but de l'Union est de se définir elle-même en définissant l'écrivain. A partir de la situation de fait qui existe aujourd'hui elle étudiera les conditions d'exercice de l'activité littéraire dans la société actuelle et les moyens d'en finir avec un système de production et de consommation dont l'écrivain lui-même est victime. […]
>
> [L'Union des écrivains est] ouverte à tous ceux qui considèrent la littérature comme une pratique indissociable du procès révolutionnaire actuel, cette Union sera un centre permanent de contestation de l'ordre littéraire établi.[4]

Nadeau, J. Peignot, A. Pieyre de Mandiargues, J. Ricardou, M. Robert, C. Roy, N. Sarraute, J.-P. Sartre, J. Schuster, G. Serreau, M. Wittig.

[4] Source : Archives de l'Union des écrivains, carton 9, second état du manuscrit « Livre sur l'Union », « Titre provisoire : contre l'ordre littéraire établi : dix ans de luttes », 1977. Textes édités dans le n° 37 de la revue *Action poétique* (2e trimestre 1968). Document accessible à l'adresse suivante : [http://horlieu-editions.com/introuvables/politique/union-des-ecrivains-1968.pdf, consulté le 1/01/2018].

L'Union des écrivains définit dans ce texte son but quand elle souligne qu'elle cherche à « définir en définissant l'écrivain » soumis comme tout autre homme aux aléas économiques et sociaux, contrairement à ce que prévoyait le CAEE et le préconisaient Michel Foucault, Roland Barthes et le structuralisme linguistique, qui proclamaient non seulement la « mort de l'auteur » (1968 : 9), pour se joindre à la foule et s'y fondre, mais aussi comme le défend Gobille : « la dissolution des notions de « littérature », d'« œuvre », d'« auteur », d'« écrivain », au profit de celles d'« écriture », de « texte », d'« inconscient », d'« histoire », de « travail », de « trace », de « production », de « scène » (32).

Dans cette foulée de l'histoire de mai 68, l'Union, aussitôt fondée, accueillera dans son groupe les intellectuels, marqués par la Deuxième Guerre mondiale et la Résistance, le réseau des *Temps Modernes* parmi lesquels on retrouve les noms de Sartre, de Beauvoir, Malraux, Vercors. Ce mouvement regroupe une ancienne et une nouvelle génération représentative d'un nouvel esprit. D'après Boris Gobille,

> le nouveau référent révolutionnaire contribue à relégitimer ces avant-gardes établies, voire vieillies, tant dans le champ philosophique et intellectuel (l'existentialisme sartrien, supplanté par l'émergence des sciences humaines et du structuralisme) que dans le champ littéraire (le surréalisme, renvoyé au passé dans les années 1950 par le Nouveau Roman, puis dans les années 1960 par *Tel Quel* et par la mort d'André Breton en 1966). […] C'est cette dimension de leur capital politique qui se trouve légitimée par le mouvement étudiant comme nouvelle norme de la radicalité révolutionnaire.
>
> […] Les propriétés qui permettent aux « communistes oppositionnels », aux sartriens et aux surréalistes de se trouver immédiatement en phase avec le mouvement étudiant sont précisément celles qui font défaut à ceux des écrivains communistes qui, autour d'Aragon, entendent apporter leur soutien à la révolte étudiante. Aragon, le représentant d'un PCF de plus en plus discrédité à leurs yeux en raison des attaques qu'il a menées, notamment par la voix de Georges Marchais, contre des étudiants dénoncés comme des « petits-bourgeois » au service de la bourgeoisie. Le télescopage du politique et du littéraire dans la crise de mai 1968 interdit à Aragon de mettre en avant sa seule étiquette de « grand écrivain ». (32)

Dans son entretien avec Daniel Cohn-Bendit du 20 mai 1968, Jean-Paul Sartre fera référence à ce nouvel esprit révolutionnaire tout en soulignant l'écart existant entre les deux générations :

> Ce qui me semble le plus important, c'est qu'actuellement les fils de la bourgeoisie s'unissent aux ouvriers dans un esprit révolutionnaire. […] Ce qu'il y a d'intéressant, dans votre action, c'est qu'elle met l'imagination au pouvoir. Vous avez une imagination limitée comme tout le monde, mais vous avez beaucoup plus d'idées que vos aînés. Nous, nous avons été faits de telle sorte que nous avons une idée précise de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas […].
>
> Vous, vous avez une imagination beaucoup plus riche, et les formules qu'on lit sur les murs de la Sorbonne le prouvent. Quelque chose est sorti de vous, qui étonne, qui bouscule,

> qui renie tout ce qui a fait de notre société ce qu'elle est aujourd'hui. C'est ce que j'appellerai l'extension du champ des possibles. N'y renoncez pas.[5]

Face à la montée des violents combats, cet esprit révolutionnaire dont parle Sartre suscite une « fièvre interprétative » dans différents milieux. Pierre Nora et Marcel Gauhet organiseront des tables rondes autour du thème intitulé « mystère 68 » et reproduiront dans deux numéros (50 et 51) de la revue *Débat*[6] le résultat de ce travail. D'autres intellectuels se prononceront dans la presse sur cet évènement qui apparaît comme un soulèvement de vie, une révolte spirituelle face à une société qui demande d'urgence une réforme inévitable, une société définie comme injuste ou absurde. Il s'agit, comme le soutient le sociologue Alain Touraine, « d'agir sur la société et non pas seulement s'adapter à l'ordre établi » (1968 : 9). À son tour, le philosophe et écrivain Maurice Clavel, qui démissionne de son poste de professeur en signe de protestation, est convaincu qu':

> Il faudra répéter tant que nous le pourrons que cette révolution est d'abord spirituelle. L'esprit se venge. Il était temps. L'espoir est là. Etudiants, jeunes ouvriers l'ont en charge. Ils ne demandent pas cent mille francs par mois, mais à changer la vie selon leur formule dont la simplicité illumine et bouleverse. Cela irradie. Cela gagne. Il ne faut pas en avoir peur plus que du sacré. Aucun n'est mort, mais la vie d'avant est déjà devenue impossible. Je voudrais démontrer ici au bourgeois de bon vouloir que les voyous sont en face, et notamment au pouvoir. (1968 : 1)

Tout comme Maurice Clavel, Malraux est convaincu que la France traverse une crise collective des valeurs, thèse qui expliquerait la mondialisation du mouvement par le refus d'une société de consommation. D'après Malraux, une révolte spirituelle s'opérait, une véritable insurrection de l'esprit, une « crise de civilisation ». Echo qui est repris par Georges Pompidou qui, en analysant mai 68, affirme « […] ce n'est pas le gouvernement qui est en cause, ni les institutions, ni même la France. C'est notre civilisation » (1968, *apud* Joffrin, 1988 : 164).

Les propos, tenus par Malraux sur cette « crise de civilisation » (Todd, 2001 : 537) sont proférés le 20 juin 1968, lors d'un discours éloquent présenté au parc des Expositions à Paris :

> Les événements de mai ont commencé par ceux de la Sorbonne sur lesquels on épilogue en vain. Les revendications les plus légitimes des étudiants ne nous masquent pas que leur problème est international. […] les Facultés sont fermées en Chine, les étudiants se battent au Japon, se révoltent en Allemagne, en Italie, en Hollande, et même de l'autre côté du rideau de fer. Ils se sont révoltés dans les Facultés des Etats-Unis qui ne sont pas d'antiques Sorbonnes. Ils se sont révoltés à l'Université de Mexico où ils possèdent leur propre police, et où la police fédérale n'a jamais pénétré. Les étudiants ont toujours été chahuteurs, mais il serait absurde de croire que leur chahut ressemble à celui du Moyen Age quand il ressemble à celui de la Californie. Certes, il faut réformer la Sorbonne et Nanterre et peut-être même tout l'enseignement lorsque l'audio-visuel frappe à la porte. Mais ne voyez-vous pas que la réforme

[5] Extrait de l'entretien de Jean-Paul Sartre avec Daniel Cohn-Bendit, *Le Nouvel Observateur,* édition spéciale, 20 mai 1968. Document accessible à l'adresse suivante : [https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180315.OBS3685/quand-sartre-interviewait-cohn-bendit-dans-l-obs-du-20-mai-1968-un-dialogue-historique.html.] consulté le 15 mars 2018.

[6] *Le Débat*, n° 50 et n° 51, mai-août 1988.

> des enseignements dans le monde entier tient moins à les réformer qu'à les remplacer par quelque chose qui est parfois le chaos et voudrait souvent être la fraternité ? Ce que les étudiants, les vrais, attendent d'abord de nous, c'est l'espoir. Mais, à côté de l'espoir, il y a le plus fascinant des sentiments négatifs, le vieux nihilisme tout à coup reparu avec son drapeau noir et qui n'a plus espoir que dans la destruction. Nous ne sommes pas en face de besoins de réforme, mais en face d'une des crises les plus profondes que la civilisation ait connues.[7]

Malraux se sent troublé face au « nihilisme » des étudiants « enragés » (Todd, 2001 : 532). D'après Olivier Todd, il se joindra à la manifestation du 30 mai 1968 pour protester et revendiquer la restauration de l'ordre (538). L'importance que l'auteur donne à l'actualité du débat de mai 68 est reprise dans un dialogue où il met en action un personnage fictif, Max Torrès, avec qui il engage une réflexion censée avoir eu lieu durant les évènements de mai 68. Cet individu, présenté comme un ami, un compagnon de lutte de la guerre d'Espagne, devenu spécialiste de la chimie du cerveau à Berkeley, aux États-Unis, développe avec Malraux un discours prémonitoire notamment quand il évoque le progrès, la révolution et interprète l'évènement de mai 68. L'utilisation d'un interlocuteur fictif permet, en quelque sorte, à Malraux de se prononcer sur les incidents sans pour autant y participer directement. Par ailleurs, on pourrait croire que le ministre chargé des Affaires culturelles souffre d'un blocage littéraire vu que son interlocuteur, qui n'a pas fait le Serment d'Hippocrate, lui propose un *pharmakon* – terme qui désigne à la fois le remède et le poison – en lui disant « Tu écrirais si tu voulais » (1996 : 575). D'après Torrès, pour résoudre son problème, il lui suffirait d'accepter son offre. Ce nouveau remède pourrait être nocif, telle l'écriture qui affaiblit la mémoire. Il s'agit ici de comprendre que c'est l'âme qui est en péril et non le corps. Remède ou antidote, le choix appartient au patient (dans ce cas, Malraux) qui doit décider s'il accepte l'offre de Torrès. Malraux fait son choix. Ferme, il résiste à la tentation d'avaler cette potion miraculeuse. Comme le souligne Joël Loehr, « si Malraux n'écrit plus, c'est bien parce qu'il ne le veut pas : ce n'est pas un aveu d'impotence littéraire, c'est un choix » (Loehr, 2011 : 146). D'après ce même auteur,

> le choix que fait Malraux, le 6 mai 1968, c'est d'abdiquer lui-même ce statut et cette stature de grand écrivain avec lesquels il avait écrit les *Antimémoires*. Ce choix, en un temps où le « grand écrivain » n'a plus sa place et son rôle sur la scène de l'Histoire, en un temps où Malraux voit parfaitement que l'autorité de l'auteur est disqualifiée, c'est très exactement d'abdiquer son statut et sa structure d'auteur, d'être « celui qui n'écrit pas », et qui néanmoins continue à parler et à questionner en parlant. (2011 : 146)

Malraux qui affirme « ne plus écrire » finit par « reprendre la plume » (2011 : 149). Les entretiens inédits, publiés en 2016 sous le titre *Malraux face aux jeunes : Mai 68, avant, après,* montrent combien « les pages blanches veulent être écrites » (Malraux, 1996 : 538), c'est pourquoi il a été difficile de résister à l'écriture « puissante drogue » (538). Il est important de souligner que ces entretiens sont marqués par le pouvoir, la force de l'oralité et nous renvoient au *leitmotiv* de Derrida selon lequel « l'écriture […] est une parole affaiblie, […] un semblant de souffle […] » (1968 : 179). On croirait entendre Rousseau qui défendait bien avant Derrida que

[7] André Malraux, discours du ministre du général de Gaulle, 20 juin 1968. Texte transcrit d'un enregistrement fait sur la retransmission en direct par Radio-Luxembourg.

« l'écriture ne sert que de supplément à la parole » (1861 : 295) en insistant sur le fait que « l'analyse de la pensée se fait par la parole » (299).

D'après Boris Gobille, « l'écriture en nom propre laisse en effet place à une écriture collective et anonyme au sein des comités d'action, et la multiplication des slogans muraux semble substituer les "inscrivains"[8] aux écrivains » (2005 : 32). Cette révolte conduit à l'émergence d'un renouvellement du langage que les « inscrivains » reproduisent pratiquant l'écriture murale et affichant des inscriptions sauvages d'aphorismes, de poèmes, de slogans, de mots d'ordre qui recouvrent les murs de Paris.

Comme le souligne Bernard Brillant, « il se pourrait que la contestation ait été la langue des années 68 » (2000 : 99). D'après les telqueliens, l'urgence de libération du langage est indissociable d'une révolution sociale : « Nous ne sommes pas [disent-ils] des "philosophes", des "savants", des "écrivains" selon la définition représentative admise par une société dont nous attaquons le fonctionnement matériel et la théorie du langage qui en découle » (Baudry et al., 1968 : 3). Cette idée de libération de la parole est d'ailleurs corroborée par Michel de Certeau quand il affirme : « en mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789 » (1969 : 29).

Cette émergence de la parole est ressentie par Malraux dans ces entretiens, ce qui l'aide à se questionner, encore une fois, sur la cruauté d'un monde moderne dans lequel les illusions enthousiastes d'une jeunesse contestataire portent les démons de son propre passé. Comme le souligne Loehr, il endosse « ce rôle de "bouc émissaire de l'humanité" que Kafka avait assigné à l'écrivain des temps modernes » (2011 : 149). Revenant au chapitre III de l'ouvrage intitulé *Hôtes de passage*[9], dans lequel Malraux et Torrès s'entretiennent au moment précis du soulèvement, le lundi 6 mai 1968, il est obligatoire de souligner que Malraux se manifeste tel un frère de Socrate, qui n'écrit pas mais qui « questionne toujours » (147). Fidèle à l'enseignement de Socrate, il s'efforce, par le biais de questionnements, d'éveiller l'esprit et l'attention de ses contemporains face à la plus profonde crise que la civilisation ait connue, en espérant qu'ils parviennent à retrouver le sens d'un idéal véritable contre la faillite des valeurs. Cette idée de l'échec « d'une civilisation sans âme » (Maritain, 1969 : 119) plongée dans « le vide, le néant complet de toute valeur absolue et de toute foi en la vérité » (Maritain, 1988 : 895) est reprise par le philosophe Jacques Maritain qui interprète mai 68 comme un « mal métaphysique qui, même si l'on n'est pas armé pour en prendre conscience, se fait sentir dans les profondeurs de l'esprit et qui touche plus cruellement les jeunes parce qu'ils ne sont pas encore endurcis à se mentir à eux-mêmes » (1969 : 119). D'après le philosophe, le bouleversement subi par cette jeunesse confrontée à une société poussée à la consommation, génératrice d'injustices, conduit les étudiants indignés à se soulever « car c'est d'un immense désordre humain, social et politique, aussi bien qu'intellectuel, qu'ils prenaient tout à coup conscience » (1988 : 894). A cet égard, Maritain ajoute que ces étudiants avaient la conviction « que la société dans laquelle ils se préparaient à vivre était leur implacable ennemie » (894-895).

Cherchant à analyser la raison qui a amené cette jeunesse lasse de vivre dans une société de consommation, dans « une société répressive et absurde » (1968 : 965-969), à l'insurrection de mai 68, Jean-Marie Domenach, qui reprit la direction de la revue *Esprit* après la mort de son fondateur Emmanuel Mounier, défend qu' « il est devenu possible désormais de concevoir

[8] Sont ainsi nommés ceux qui pratiquent « l'écriture murale », c'est-à-dire inscrivent poèmes, aphorismes et mots d'ordre sur les murs de Paris. Le terme se solidifie au moment critique (Claude Roy, 1968 ; Alain Jouffroy, 1968).

[9] Devenu le chapitre III de *La Corde et les souris*, seconde partie du *Miroir des limbes.*

comme proche une révolution qui ne porte plus seulement sur un mode de propriété ou sur un régime, mais, comme le souhaitait Emmanuel Mounier lorsqu'il lança *Esprit*, sur une civilisation » (1030). Opinion partagée par les philosophes Ferry et Renaut, auteurs de *La pensée 68*, qui affirment qu'il s'agit d' « une révolte des sujets contre les normes, à savoir au sens de l'affirmation de l'individualité contre la prétention des normes à l'universalité, mais en même temps cette affirmation hyperbolique de l'individualité ouvre un processus qui a pour horizon prévisible la dissolution du Moi comme volonté autonome, autrement dit la destruction de l'idée classique de sujet » (1985 : 98-99).

L'histoire de Mai 68 a suggéré des interprétations plurielles, d'écrivains, de philosophes, de sociologues. Certains se sont mobilisés, engagés dans cet esprit 68 que Maurice Blanchot remémore de la sorte : « quoi que disent les détracteurs de mai, ce fut un moment, lorsque chacun pouvait parler à l'autre, anonyme, impersonnel, homme parmi les hommes, accueilli sans autre justification que d'être un homme » (2002 : 111).

BIBLIOGRAPHIE :

ARON, Raymond (1968). *La révolution introuvable. Réflexion sur la révolution de mai 68*. Paris : Fayard.

BAUDRY, Jean-Louis et al. (1968). La révolution ici maintenant. *Tel Quel, 34*, 3-4.

BLANCHOT, Maurice (2002) [1986]. Michel Foucault tel que je l'imagine. In *Une voix venue d'ailleurs*, coll. « Folio ». Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1994). *L'Instant de ma mort*. Montpellier : Fata Morgana.

BLANCHOT, Maurice (1968). Il est capital que le mouvement des étudiants oppose et maintienne une puissance de refus, déclarent MM. Jean-Paul Sartre, Henri Lefebvre et un groupe d'écrivains et de philosophes. *Le Monde, le 9 mai 1968*, 9-11.

BOSCHETTI, Anna (2014). *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, coll. « Culture & société ». Paris : CNRS.

BRILLANT, Bernard (2000). La contestation dans tous ses états. In Geneviève DREYFUS-ARMAND, Robert FRANK, Marie-Françoise LEVY & Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation* (pp. 99-115). Bruxelles : Complexe.

BRILLANT, Bernard (2003). *Les clercs de 68*. Paris : Presses Universitaires de France.

BRUN, Éric (2014). *Les situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*. Paris : CNRS.

CLAVEL, Maurice (1968). Les voyous ne sont pas dans la rue. *Combat, nº 7423, mardi 28 mai 1968*, 1.

COMBES, Patrick (1984). *La Littérature et le mouvement de Mai 68*. Paris : Seghers.

DE CERTEAU, Michel (1994). *La Prise de parole et autres écrits politiques*, éd. établie et présentée par Luce GIARD. Paris : Le Seuil.

DE CERTEAU, Michel (1969). Une littérature inquiète : mai 1968. *Etudes, mai 1969*, 751-763.

DERRIDA, Jacques (1968). *La Pharmacie de Platon*. Paris : Points, Seuil.

DOMENACH, Jean-Marie (1968). L'ancien et le nouveau. *Esprit*, *6-7, juin-juillet*, 965-969.

FERRY, Luc & RENAUT, Alain (1985). *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris : Gallimard.

GOBILLE, Boris (2005). Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 : capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris : Seuil, 30-53. https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2005-3-page-30.htm [consulté le 20 janvier 2018].

HAMEL, Jean-François (2018). *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*. Paris : Les Editions de Minuit.

HOWLETTE, Jacques (1958). Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui. *Esprit*, *juillet-août*, 86-90. https://esprit.presse.fr/article/howlett-jacques/distance-et-personne-dans-quelques-romans-d-aujourd-hui-26912 [consulté le 08-02-2018].

JOFFRIN, Laurent (1988). *Mai 68 –Histoire des Évènements*. Paris : Seuil.

JOUFFROY, Alain (1968). « Les buts de l'Union des écrivains », Débat animé par Jacqueline Piatier, avec Alain Jouffroy, Michel Butor, Jean-Pierre Faye et Bernard Pingaud, *Le Monde, nº7296, 29 juin, supplément*, 8.

LE GOFF, Jean-Pierre (2006). *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris : La Découverte.

LOEHR, Joël (2011). Mai 68 : la pharmacie de Malraux. In Henri GODARD & Jean-Louis JEANNELLE (dir.), *Modernité du « Miroir des limbes ». Un autre Malraux* (pp. 131-149). Paris : Classiques Garnier.

MALRAUX, André (1996). *La Corde et les Souris*. In *Œuvres complètes*. Tome III, *Le Miroir des limbes*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

MALRAUX, André (1969). « Allocution prononcée par Monsieur André Malraux aux assises de l'Union des jeunes pour le progrès, à Strasbourg, le 13 avril 1969 ». Paris : ministère des Affaires culturelles, s.d. [1971], [4 p.]. « Le Discours de M. André Malraux. "Il se peut que vous vous trouviez bientôt en face d'une réaction qui ne prendra plus la forme d'un parti politique"». *Le Monde, n° 7543, 15 avril 1969*, 7.

MARCOLINI, Patrick (2012). *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*. Montreuil : L'Échappée.

MARITAIN, Jacques & MARITAIN, Raïssa (1988). *Œuvres complètes*. Fribourg : Editions Universitaires & Paris : Editions Saint-Paul.

MARITAIN, Jacques (1969). *Pour une philosophie de l'éducation*. Paris : Fayard.

MATONTI, Frédérique (2005), La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie. *Raisons politiques, nº 18, février 2005*, 49-71. https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2005-2-page-49.htm [consulté le 2 février 2018].

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1861). *Œuvres et Correspondance Inédites de J.-J. Rousseau*. Publié par M. G. STRECKEISEN-MOULTOU. Paris : Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs.

ROY, Claude (1972). *Nous*. Paris : Gallimard.

ROY, Claude (1968). Les écrivains de muraille. *Le Nouvel Observateur, 26 juin-2 juillet*, 34-35.

SIRINELLI, Jean-François (2008). Génération, générations. *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire, *98*, 113-124.

TEL QUEL, *Théorie d'ensemble* (1968). Paris : Seuil.

TODD, Olivier (2001). *André Malraux, une vie*. Paris : Gallimard.

TOURAINE, Alain (1968). Pour le mouvement. *Le Monde, 11 mai*, 9.

TREBITSCH, Michel (2000), Voyages autour de la révolution. Les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968. In Geneviève DREYFUS-ARMAND, Robert FRANK, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Les Années 68. Le temps de la contestation* (pp. 69-87). Bruxelles : Complexe.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

L'histoire au service de la littérature et vice versa : *Ngum a Jemea* de David Mbanga Eyombwan et *Une saison blanche et sèche* d'André Brink, deux fictions historico-testimoniales

History at the Service of Literature and vice versa: David Mbanga Eyombwan's *Ngum a Jemea* and André Brink's *A Dry White Season*, two historical-testimonial fictions

JOVENSEL NGAMALEU
Université de Douala

Mots-clés

Histoire ; colonisation ; apartheid ; fictionnalisation ; témoignage ; mémoire.

Le fait historique vécu de manière individuelle ou collective et (in)directe est le plus souvent à l'origine des créations artistiques. Certaines productions littéraires, notamment, sont inspirées des événements historiques d'envergure. C'est le cas de *Ngum a Jemea* de David Mbanga Eyombwan et d'*Une saison blanche et sèche* d'André Brink. Ces deux textes littéraires sont à vocation historique et testimoniale. Le premier s'inscrit dans le contexte colonial, précisément à l'ère allemande au Cameroun. Le second dépeint de façon photographique l'atmosphère sociopolitique à l'époque de l'apartheid en Afrique du Sud. David Eyombwan, en témoin indirect, s'est inspiré d'une figure emblématique pionnière du nationalisme camerounais, pour écrire son théâtre-témoignage : Rudolf Dualla Manga Bell. Tandis qu'André Brink rend compte, en tant qu'un témoin direct, de l'expérience individuelle de son personnage-héros, Ben du Toit, l'une des victimes du système sociopolitique ségrégationniste de sa société. Ainsi, le présent article interroge la fictionnalisation ou la mise en scène/récit de l'histoire par chacun des deux auteurs. Il ressort que l'alliance du fait historique et du fait littéraire concourt dans les œuvres étudiées à l'expression d'un travail de (la) mémoire ou d'un devoir de témoignage à visée satirique, philosophique et éthique.

Keywords

History; colonization; Apartheid; fictionalization; testimony; memory.

The historical fact lived individually or collectively and (in)directly is most often at the origin of artistic creations. Some literary productions, in particular, are inspired by major historical events. This is the case of David Mbanga Eyombwan's *Ngum a Jemea* and André Brink's *Une saison blanche et sèche* (*A Dry White Season*). These two literary texts serve historical and testimonial purposes. The first is set in the colonial context, precisely in Cameroon, in the German era. The second is a photographic depiction of the sociopolitical atmosphere of the apartheid era in South Africa. David Eyombwan, as an indirect witness, was inspired to write his testimonial theater by an emblematic pioneer figure of Cameroonian nationalism, Rudolf Dualla Manga Bell, while André Brink reports, as a direct witness, the individual experience of his character-hero, Ben du Toit, one of the victims of the sociopolitical segregationist system of his society. The present article questions the fictionalization or the staging/narrative of history by each of the two authors. It appears that the alliance of historical and literary facts contributes, in the case of the two texts, to the expression of an act of memory or a duty to testify with a satirical, philosophical and ethical aim.

L'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont […] pas l'affaire des seuls historiens (Glissant, *apud* Samaké, 2018 : 110).

Introduction

Souvent, la littérature rencontre la sociologie, la philosophie ou l'histoire. L'histoire est, en effet, l'une des principales sources d'inspiration pour l'écrivain. L'œuvre littéraire, quant à elle, a une valeur archivistique et testimoniale lorsqu'elle se met au service de l'histoire. *Ngum a Jemea* de David Mbanga Eyombwan et *Une saison blanche et sèche* d'André Brink constituent des illustrations de la mise en scène ou de la fictionnalisation de l'histoire. La première est une pièce de théâtre tragique qui rend compte des grands moments ayant marqué la résistance anticoloniale du roi Rudolf Dualla Manga Bell, pendant la période allemande au Cameroun. La seconde est un roman, à mi-chemin entre le reportage et le témoignage, qui retrace le parcours tragique d'un blanc au nom de Ben du Toit (personnage fictionnel et à la fois témoin direct), réfractaire à l'apartheid en Afrique du Sud. Autant dire que ces deux textes littéraires ont un ancrage historique avéré. Dès lors, quel est le mode opératoire et les enjeux de la fictionnalisation de l'histoire dans *Ngum a Jemea* et *Une saison blanche et sèche* ? Nous entendons répondre à cette question sous le prisme d'une approche historique et sociocritique, en nous référant à l'histoire événementielle/factuelle pour mieux explorer le « sociotexte »/la « socialité »[1] et l'historicité[2] du discours historico-fictionnel ou testimonial de David Mbanga Eyombwan et d'André Brink. Pour ce faire, nous allons faire un bref survol sur chaque fait historique vécu, en vue d'établir un parallèle avec la version littéraire théâtralisée ou narrée, bref fictionnalisée.

I. *Ngum a Jemea*, un épisode théâtralisé de l'histoire du Cameroun sous protectorat allemand

Le Cameroun, comme d'autres pays africains, n'a pas échappé au vent violent de la colonisation. Il fut une part du « gâteau » continental, suivant le principe de la « balkanisation » de l'Afrique. Au Cameroun, les chefs de sa zone côtière (Douala) avaient d'ailleurs sollicité la Grande-Bretagne pour l'annexion du Cameroun, sans succès, malgré la forte présence britannique sur le territoire de la côte camerounaise. Cependant, l'Allemagne[3], stratégiquement et à la grande surprise de tous[4], saisira l'occasion à travers les commerçants allemands installés sur place. En effet, Adolph Woermann fonde, dès 1868, une maison de commerce éponyme à Douala. En 1883, son représentant, Edouard Schmidt, va signer, notamment le 30 janvier, un

[1] D'après Claude Duchet (1973 ; 1979), le « sociotexte » est la présence du social, voire d'une société de référence dans l'œuvre littéraire. Chaque « sociotexte » a par conséquent une « socialité » de par les réalités de la société fictionnelle ou réelle dépeinte. Autrement dit, la « socialité » est sous-tendue par l'expression des « médiations » (Cros, 2003) socio-historiques, idéologiques, politiques, économiques, linguistiques et sémiologiques qui caractérisent le « sociotexte » que l'écrivain décrit/décrie. C'est pourquoi la sociocritique est, en bref, une « poétique de la socialité », pour dire « ce par quoi [l'œuvre littéraire] s'affirme [elle]-même comme une société » (Duchet, 1973 : 449).

[2] « Analyser le discours littéraire selon les théories sociohistoriques, c'est l'envisager comme une exposition de faits historiques. Considérée comme la trace de l'histoire d'une nation ou d'un peuple, l'historicité constitue donc l'épicentre de l'investigation matérialiste d'une œuvre » (Samaké, 2018 : 101).

[3] Les premiers Allemands arrivent au Cameroun dès 1860.

[4] Cet événement inattendu a valu l'appellation de « coup allemand » de la part des observateurs de la scène des relations internationales de cette période.

accord de commerce avec le roi Akwa. Le 12 juillet 1884, Gustav Nachtigal arrive à Douala pour signer le traité Germano-Duala. Mission accomplie, ce fameux traité place ainsi le territoire camerounais sous protectorat allemand. Le 16 juillet 1884 marque la date de l'annexion officielle du Cameroun (Kamerun)[5], désormais sous la houlette de Nachtigal. C'est ainsi que le sort du Cameroun fut historiquement (mal/heureusement ?) confié au Reichtag (l'empire allemand).

C'est dans ce contexte historique colonial que naît le célèbre conflit foncier qui opposa le roi Rudolf Dualla Manga Bell et l'administration allemande à Douala. « L'origine du conflit qui l'opposa à l'administration allemande réside dans le projet d'expropriation, par cette dernière, du plateau de Joss, à Douala dans le but d'y installer définitivement les services officiels du territoire et le quartier résidentiel européen » (Mveng, 1985 : 98). En effet, né en 1872, le prince Rudolf Dualla Manga Bell est sacré King Bell en 1908. En 1910, juste deux ans plus tard, il s'opposa radicalement au projet dit d'assainissement et d'urbanisation de la ville de Douala. Les allemands baptisent ce projet « Gross Duala ». Le roi Manga Bell trouve ce projet inique et le qualifie de « projet d'apartheid », car il vise, en réalité, à reléguer les autochtones et propriétaires terriens du Plateau Joss, à l'arrière de la ville. L'administration allemande prévoyait d'ailleurs une zone frontière d'un kilomètre de large qui allait séparer les deux parties ou secteurs de la ville, l'une modernisée occupée par les allemands et l'autre traditionnelle ou naturelle occupée par les autochtones.

Il est évident qu'il s'agissait bel et bien d'une ségrégation socio-raciale envisagée par les colons allemands, sous le prétexte d'un projet de modernisation et d'élargissement de la ville de Douala. Cependant, le roi Bell, fort de sa lucidité et de sa qualité de juriste de formation (en plus, formé paradoxalement en Allemagne, à l'Université de Bonn), va rejeter purement et simplement le projet d'expropriation de son peuple et de ségrégation. Les Allemands, à travers le Chef de Région commandant la circonscription de la ville de Douala, au nom de Von Roehm, vont essayer de corrompre à tout prix le roi Bell, afin qu'il donne son accord, mais il restera ferme dans sa décision et déterminé à contrecarrer ledit projet raciste et injuste. Il rappelle à ses ravisseurs que le fameux projet viole les termes du traité Germano-Douala, comme tout bon juriste doit s'inspirer des prédispositions en vigueur. Sa résistance et son éloquence vont déshonorer les Allemands, ses « amis » d'hier. Ces derniers, très déçus, trouveront un pseudo-motif pour incriminer le roi Bell. Ils l'accuseront de « haute trahison » à l'empereur allemand et au Reichstag.

En conséquence, le 4 août 1913, Rudolf Dualla Manga Bell est d'abord destitué de ses fonctions et son salaire d'autorité traditionnelle est suspendu. Il sera plus tard arrêté et incarcéré le 10 mai 1914. Il subira enfin un faux procès dont l'issue est hélas sa condamnation à la pendaison, le 7 août 1914. Il sera, le lendemain, effectivement pendu avec son très fidèle secrétaire politique Ngoso Din. Si telle est la version historique ou factuelle, connue par tous car elle est archivée ou gravée dans les pages de l'histoire du Cameroun, notamment celle liée à l'ère allemande au Cameroun, qu'en est-il de la version littéraire ou fictionnelle (ré)écrite par David Mbanga Eyombwan ?

Ngum a Jemea[6] est une pièce de théâtre tragique, historique et biographique. Inspirée par l'histoire de Rudolf Dualla Manga Bell, cette tragédie retrace de manière chronologique

[5] Telle est l'orthographe en usage pendant la période allemande.

[6] Cette pièce a été écrite en langue douala, en 1979. Son titre signifie « la foi inébranlable ». Sa toute première traduction en français, portant le titre *Rudolph Douala Manga Bell patriote et martyr* et datant de 1986, a été faite par le philosophe camerounais Ebénézer Njoh-Mouelle.

l'itinéraire à la fois admirable et fatale du personnage historique. Le sous-titre en dit long sur la figure de ce héros tragique : *La foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell*. La pièce porte sur un sujet historique à travers l'histoire de son personnage éponyme. C'est un témoignage dramatico-historique qui va de l'intronisation de Bell à sa condamnation. Il est structuré en cinq actes pour un total de douze scènes inégalement réparties par acte. L'acte premier se resserre autour du sacre du nouveau roi Bell. Le deuxième acte se réduit à une scène unique, qui est en réalité une scène d'exposition. Il rend compte du conflit foncier au cœur de la pièce qui est à l'origine du destin tragique du héros littéraire et historique. Le troisième acte porte sur l'intervention des pairs du roi Bell pour une concertation d'envergure ; car il y a péril en la demeure. L'acte quatrième est consacré au procès de Manga Bell et de son secrétaire, Ngoso Din. Enfin, le dernier acte se résume à l'adieu du roi Bell à ses proches, à qui il donne, avec assurance et sur un ton prophétique, ses dernières recommandations, avant d'aller embrasser avec bravoure la mort, comme tout bon héros. La pièce va de l'euphorie (cérémonie du sacre du nouveau roi) à la dysphorie (sa pendaison). Ces derniers propos du héros soulignent sa rage et son souhait ardent face à son sort malheureux et injuste : « Les Allemands nous tuent pour rien, ils versent du sang innocent, mais ce sera lourd de conséquences. Maudits soient-ils ! L'Éternel des armées qui a créé tous les hommes et qui a fixé à chaque peuple les limites du territoire qu'il doit habiter exaucera ma dernière volonté : les Allemands seront chassés de ce pays avant que mon corps ne se décompose complètement dans la tombe (2017 : 127).

Il va sans dire que *Ngum a Jemea* est une pièce calquée sur l'histoire réelle. Elle fait intervenir des personnages historiques, à l'instar de Bell, Din, Martin Paul Samba, Von Roehm, Niedermeyer, entre autres. L'espace géoculturel de référence est bien le Cameroun, précisément, Douala. Les indices spatio-temporels de référentialité sont quasi authentiques, à l'exception du fait qu'on soit dans un décor fictionnel. La pièce a un « ancrage historique » (Eyombwan, 2017 : 145). Au critique Marcelin Vounda Etoa de renchérir : « Elle a été inspirée à son auteur par une histoire réelle. Le souci d'historicité amène le dramaturge à conserver les noms des héros [Bell et Din], [l]es circonstances, les mobiles et les dates des événements tragiques […] » (144). Autrement dit, la factualité semble largement être au-dessus de la fictionalité. En outre, en dépit des « ellipses » et « prolepses » incontournables dans tout récit (Genette, 1972), en particulier dans un théâtre[7], la chronologie de l'histoire fictionnelle est pratiquement en phase avec celle de l'histoire événementielle. Cela dit, quid du *modus operandi* d'André Brink dans *Une saison blanche et sèche* ?

II. *Une saison blanche et sèche,* ou un roman reportage sur l'apartheid en Afrique du sud

Nous allons procéder de la même manière : après un rappel succinct du contexte historique lié à l'apartheid sud-africain, nous embrayons par la suite sur la teneur historico-romanesque de l'œuvre d'André Brink. Commençons par l'histoire événementielle en elle-même.

[7] Certaines didascalies, voire certaines notes de bas de page sont au service du récit. Elles ont une valeur narrative et informative importante. Le dramaturge s'en sert à juste titre et complète de ce fait son talent littéraire par celui d'historien.

L'Afrique du Sud, ancienne colonie de peuplement[8], a été historiquement marquée par de nombreux mouvements migratoires de provenance étrangère, ainsi que de nombreuses (re)conquêtes entre les peuples autochtones noirs[9] et les peuples étrangers, d'une part et, entre les groupes étrangers eux-mêmes[10], d'autre part. Ces pénétrations étrangères (européennes) et les déplacements ou explorations internes ont donné naissance à l'existence de plusieurs tensions et diversités sur le plan culturel, linguistique, économique, politique et surtout racial. On note, de façon générale, à l'issue de tous ces mouvements et conflits pendant la période précoloniale et (post)coloniale, trois groupes dont la cohabitation demeure problématique : les Noirs, les Afrikaners/Boers et les Anglais. Les deux derniers sont naturellement minoritaires face aux premiers et constituent deux communautés blanches. Ils vont, en dépit de leurs rapports historiquement conflictuels du fait de leurs aspirations sur le territoire sud-africain, devoir s'allier vicieusement pour pourvoir s'imposer et dominer la communauté noire majoritaire. C'est dans ce contexte[11] que va naître le système sociopolitique dénommé l'apartheid, qui signifie en afrikaans (langue des Afrikaners) « séparation ». C'est un régime ségrégationniste et donc injuste ou inique[12], inspiré par l'Afrikanerdom qui est sous-tendu par l'idée triptyque de la nation, de l'identité et de l'idéologie afrikaner. Myriam Houssay-Holzschuch souligne, en effet :

> À partir de 1948[13], cette mythologie afrikaner d'affirmation de sa différence, de conquête d'un territoire, devient une mythologie conservatrice : elle vise à consolider le pouvoir en

[8] « L'installation en avril 1652 d'un comptoir de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales dans la péninsule du Cap ne laissait en rien prévoir la naissance d'une importante colonie de peuplement européen à la pointe de l'Afrique » (Houssay-Holzschuch, 1995 : 2).

[9] Nous pouvons mentionner les Xhosas et les Zoulous qui ont fait preuve, entre autres, d'une résistance farouche face aux envahisseurs et oppresseurs blancs.

[10] « La dernière confrontation, la plus importante dans la construction de l'identité, se fera avec les Anglais, et ceci à plusieurs reprises : au moment du Grand Trek […] et des deux "guerres de libération", la seconde étant plus connue des Européens sous le nom de guerre de Boers [débutée en 1899] » (Houssay-Holzschuch, 1995 : 6).

[11] Pour plus de repères ou de précisions historiques, notons que : « L'histoire de l'Afrique du sud révèle que le premier Européen, Vasco de Gama, parvint aux côtes sud-africaines en 1498. Deux siècles plus tard (XVII^{e}) l'Afrique du sud est colonisée par les Hollandais, puis à partir de 1795 par les Britanniques. À partir de 1899, les colons britanniques et les descendants des premiers colons néerlandais (appelés Afrikaners ou Boers) s'affrontent, pour la possession de plusieurs régions de l'actuelle Afrique du Sud. Ce conflit se solde par la victoire finale des Britanniques en 1902 et, huit ans plus tard, par la création de l'Union sud-africaine devenue république d'Afrique du Sud en 1961. Il faut dire cependant que dès 1948, la population sud-africaine fonctionne dans un schisme politiquement entretenu entre Noirs, Blancs, Métis et Indiens. Car, malgré la défaite de l'un, les deux belligérants d'hier (Britanniques et Afrikaners) vont s'associer pour gouverner l'Afrique du Sud dans une logique ségrégationniste qui consacre leur autorité et leur privilège sur le reste de la population (Noirs, Indiens et métis) […] » (Ateufack Dongmo, 2015 : 5-6).

[12] « L'apartheid se différenciera de la ségrégation classique par son aspect systématique et brutal : tous les aspects de la vie quotidienne sont concernés. L'idéologie afrikaner va s'exprimer en un impressionnant corpus de lois. Une telle attention à la lettre, à la parole contraignante, ne saurait surprendre chez ces calvinistes convaincus. Ce système totalitaire sera paperassier et procédurier […]. La loi est appliquée à la lettre, et, plus encore que sous d'autres régimes autoritaires, police, tribunal, et prison, en seront les hauts-lieux » (Houssay-Holzschuch, 1995 : 13).

[13] Cette date marque la prise du pouvoir des Afrikaners. Ainsi, l'ère de l'apartheid va de 1948 à 1994, date de l'organisation de la toute première élection démocratique (multiraciale) en Afrique du Sud,

> place, à légitimer son emprise et son action sur la population [la communauté noire]. […] Il s'agit de réaliser un territoire afrikaner en Afrique du Sud [en imposant leur langue, leurs lois et institutions]. […]. Pour cela, une double démarche est entamée : devant le danger démographique représenté par les Noirs, il faut unir les deux communautés blanches (afrikaner et anglophone) en une seule nation. Puis, il faut repousser l'Autre, le Noir, hors de ce territoire. Ceci se fera à toutes les échelles, par une multiplication des frontières entre soi et l'autre, et par l'utilisation systématique de clichés, méconnaissance laissant place à toutes les affabulations et toutes les angoisses. L'affirmation centrale de l'apartheid est que les Noirs n'ont pas à exister dans le monde des Blancs. (1995 : 12-14)

Après ce bref rappel historique au sujet de l'apartheid, découvrons la trame romanesque d'*Une saison blanche et sèche*.

Le roman d'André Brink est inspiré, d'après les éléments paratextuels, par une histoire individuelle (et collective)[14] présentée pour vraie, à bien d'égards. L'œuvre s'ancre, en effet, dans un contexte historique et sociopolitique relatif à l'ère de l'apartheid en Afrique du Sud, notamment dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

> Publiée en 1979[15], *Une Saison blanche et sèche* voit le jour en pleine période dite de résistance contre le système d'apartheid. Donc, par sa bipolarité raciale et sp[a]ciale, l'œuvre d'André Brink est une suggestion, […] une figuration par le moyen de la littérature du régime d'Apartheid qui lui est contemporain. Ce qui lui confère *une valeur de documentaire*[16] susceptible de mener le lecteur ignorant dans les méandres ensanglantés d'une époque qui marqua si tristement d'une pierre blanche l'histoire de l'Afrique du Sud. (Ateufack Dogmo, 2015 : 6)

De la quatrième de couverture à l'épilogue, en passant par le prologue et l'avant-propos auctorial, le lecteur est au courant d'un ensemble d'informations sur le décor réaliste de l'histoire, ainsi que sur le contexte et le mode d'écriture ou la stratégie narrative déployée par le romancier. D'ailleurs, dans son avant-propos, André Brink souligne fort à propos : « Rien, dans ce roman, n'a été inventé. Le climat, l'histoire et les circonstances qui l'ont fait naître sont ceux de l'Afrique du Sud actuelle. Mais les événements et les personnages ont été replacés dans le contexte d'un roman. Ils n'y existent qu'en tant que fiction. Ce n'est pas la réalité de surface qui importe, mais les relations qui se dessinent sous cette surface » (1980 : 7).

---

sous l'influence majeure de la principale figure de proue de la lutte anti-apartheid Nelson Mandela. Ce dernier deviendra le tout premier Président Noir de la République sud-africaine.

[14] Le romancier se base sur des anecdotes et des documents ou « papiers » fournis par son héros avant sa mort, pour retracer l'histoire pathétique et tragique de ce dernier. Ce faisant, le récit du drame collectif du sujet social sud-africain est mis en abîme dans celui (auto)biographique du sujet individuel principal (à travers qui l'auteur se dédouble et fait un discours sur/de soi). D'autant plus qu'on ne saurait dire le vécu individuel sans une (totale) immersion dans le vécu collectif. Le roman se veut un jeu de va-et-vient entre le « je » individuel et le « Je » transindividuel. Mieux, il s'agit d'une (auto/alter)sociobiographie.

[15] C'est la date de la première édition en anglais, publiée à Londres aux Éditions W.H. Allen Co. Ltd, sous le titre *A Dry White Season*.

[16] Nous soulignons. C'est reconnaître la portée historique et archivistique de la production littéraire d'André Brink.

En clair, le romancier André Brink par le biais d'*Une saison blanche et sèche* dépeint et décrie le climat infernal de l'apartheid sud-africain, sous le prisme de l'art littéraire romanesque[17]. En effet, la malheureuse histoire de la famille Gordon est la matrice ou le motif majeur du roman. Le récit est fondé sur bon nombre d'anecdotes liés à la relation que la famille du héros-témoin et justicier blanc (Afrikaner) entretenait avec cette famille noire[18]. L'élément diégétique déclencheur est « la mort de Jonathan, fils de Gordon, au moment des émeutes de jeunes de Soweto » (49)[19]. Vont s'en suivre l'arrestation et la séquestration de Gordon, le pauvre père qui cherchera à voir clair dans le sérail d'une société si sombre. Finalement, Gordon va succomber à causes des tortures atroces à lui administrées par les policiers. Sa pauvre femme, Emily, traumatisée par la violence des événements tragiques ne sera plus que l'ombre d'elle-même. Elle va finir par se suicider en se jetant sur les rails, n'en pouvant plus supporter son calvaire, désabusée par le destin.

Alors, Ben, entre temps, désillusionne et découvre enfin, au fur et à mesure, les réalités atroces et intolérables du système socio-politique froid dans lequel il vit pourtant depuis fort longtemps, justifié par l'apartheid. Cette désillusion va faire naître en lui sa passion pour la cause de la famille victimaire Ngubene, mais aussi de toute la communauté noire sud-africaine. Il brise désormais toutes les règles qui sous-tendent la déraison pro-apartheid pour s'ériger en un défenseur, un justicier non pas seulement de la famille sacrifiée, mais de toute une race dont il entend, presqu'en solo, redorer l'image, afin qu'advienne un sursaut nécessaire et salutaire d'altruisme, d'humanité, de fraternité, bref d'humanisme.

Toutefois, dirons-nous que Ben s'est montré candide ou illusionniste car il ignore en réalité les rouages vicieux, pervers de son Afrique du Sud. Son combat, quoique noble et louable, se solde par sa mort comparée à celle du Christ, à certains égards. En ce sens que Ben est presque assimilable à un « saint » (blanc sensible) mais impuissant parmi « ses frères blancs » insensibles et puissants pour la plupart, dotés de l'art de nuire, de torturer et de tuer, à l'instar du capitaine Stolz, qui le tue en le renversant avec une voiture, à la fin du roman. Autant souligner que le pauvre héros-enquêteur a fini par devenir un chassé, une proie, une victime de la machine prédatrice de l'apartheid.

Aussi faut-il constater que l'univers diégétique d'*Une saison blanche et sèche* est caractérisé foncièrement par une bipolarité raciale et socio-spaciale factuelle[20]. Le système des personnages et les descriptions topographiques ou sociologiques illustrent les réalités d'un tel univers de conflits interraciaux inéluctables et intolérables. La communauté blanche et celle noire sont en jeu et se regardent tels de chiens enragés, chacune dans *son* territoire et contraintes par les lois

---

[17] L'écrivain opère un « processus de mise en [fiction] romanesque de "l'[h]istoire [factuelle]" » (Zambo, 2016 : 32).

[18] Le père est balayeur et jardinier dans le lycée où le héros Ben du Toit officie comme enseignant d'histoire et géographie. Son épouse est au service de la famille Ben.

[19] Cet élément/événement du récit est d'ailleurs reconnu historiquement. « Soweto, Juin 1976 : le soulèvement de la grande cité noire commença par une protestation pacifique des lycéens contre un [enseignement] donné trop exclusivement en afrikaans, ressenti par eux comme la langue de la ségrégation, alors qu'ils voulaient un enseignement en anglais considéré comme la langue internationale et la langue de la libération. L'habituelle réaction brutale de la police provoqua d'autres émeutes et la réprobation internationale » (Brink, 1980 : 49, note de l'éditeur).

[20] « L'idiotope » ou le « sociotexte » romanesque est l'Afrique du Sud. Les toponymes tels que « Soweto », « Johannesburg », « Capetown », « Orlando », « Transkei », « Alexandra » et « Pretoria » sont des références factuelles ; car elles sont des espaces-lieux de la société de référence diégétisée en rapport avec ses réalités socio-économiques.

et les principes moraux de l'odieux système en place. Il s'agit, comme dans *Ville cruelle* d'Eza Boto (1954)[21] de deux mondes foncièrement antagonistes : le monde des Noirs/oppressés et le monde des Blancs/oppresseurs. « Cette organisation socio-spatiale sur un modèle bipolaire et la nationalité sud-africaine de l'auteur de cette œuvre nous fondent à dire que son univers référentiel est la société sud-africaine du temps de l'Apartheid. Dans une perspective imagologique, la compréhension de la nature des relations entre les protagonistes du récit est indissociable de ce contexte sociohistorique de production » (Ateufack Dogmo, 2015 : 5).

André Brink semble s'ériger en un romancier sociologue-historien, voire en un journaliste-reporter ou alors un historien du présent, de l'actualité. Ainsi, force est de relever que si David Mbanga Eyombwan se veut un témoin indirect de la période coloniale allemande au Cameroun, André Brink, par contre, est un témoin direct de l'apartheid. Néanmoins, les deux écrivains sont simplement des témoins de leur/l'histoire nationale et de l'Histoire tout court. « L'on comprend dès lors pourquoi "l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens" » (Glissant, *apud* Samaké, 2018 : 110).

Conclusion

L'H/histoire est un grand livre ouvert à tous. Chacun(e) doit et peut le lire pour bien de raisons. C'est un fleuve ou une source intarissable qui coule. Chacun(e) doit et peut s'y baigner ou s'en abreuver. L'Homme n'échappe pas à l'histoire et l'histoire ne s'écrit pas sans les hommes. L'histoire nous embarque tous ; car nous sommes tous, plus ou moins, responsables face à elle. L'humanité est et sera toujours face au tribunal de l'histoire. Les œuvres artistiques en général et celles littéraires en particulier peuvent se prêter à des tribunes de l'histoire. Elles sont des instruments d'expression, de (re)transmission, de (re)valorisation, de pérennisation et d'interrogation de l'histoire au fil du temps. Le projet dramatico-historique de David Eyombwan et le témoignage/reportage romanesque d'André Brink nous laissent comprendre que la littérature et l'histoire font bon ménage. Le premier retrace une page de l'histoire de la période allemande au Cameroun à travers la figure d'un héros pionnier de la résistance et du nationalisme camerounais : Rudolf Dualla Manga Bell. Le second, sous le prisme d'une histoire individuelle mais à forte implication collective, dépeint la société sud-africaine à l'époque de l'inique système de l'apartheid. C'est dire que les deux écrivains ont fait face à l'histoire et se sont, chacun à sa manière, abreuvés d'elle pour écrire, parler, témoigner afin d'éveiller les consciences. Eyombwan s'érige ainsi à un témoin indirect et Brink a été, cependant, un témoin direct et oculaire, voire actif. Car l'un, après des décennies, s'approprie l'histoire tribale (faisant partie de la même tribu Sawa que le personnage historique) et nationale pour rendre hommage à un fils modèle de son terroir et de son pays et surtout pour lutter contre l'amnésie collective, en assurant une conscience historique tribale et nationale. L'autre, quant à lui, a été choisi par une victime des injustices de l'apartheid, un sacrifié ou héros de l'anti-apartheid, pour écrire sur son vécu individuel et celui collectif, bref sur les atrocités du système ségrégationniste sud-africain. Les deux romanciers ont, en tout cas, fait acte d'un devoir de témoignage responsable

[21] Ce roman camerounais anticolonialiste s'inscrit dans un contexte colonial et dépeint un univers diégétique ou un « sociotexte » bipolaire appelé Tanga. Le romancier Eza Boto (aussi connu sous le pseudonyme de Mongo Beti) montre de manière satirique le contraste flagrant entre la vie des colonisés/oppressés dans le Tanga Nord (ville indigène) et celle des colons oppresseurs dans le Tanga Sud (ville européenne). Cette ségrégation sociale/raciale est un véritable thème dans les œuvres littéraires traitant de la problématique coloniale. Faut-il rappeler que l'élément clé de l'épisode historique théâtralisé par David Mbanga Eyombwan dans *Ngum a Jemea* est justement le projet de bipolarisation sur le double plan social et racial.

à travers leur production littéraire à teneur historique et à visée à la fois archivistique, satirique, philosophique et éthique. Ces deux œuvres mémorielles remettent en cause les effets pervers du fait colonial en Afrique, notamment ; et, de ce fait, elles invitent à (re)penser les enjeux des relations entre les peuples dans le contexte actuel de la mondialisation, en s'inspirant des leçons de l'Histoire. Aussi, faut-il constater que lorsque l'histoire événementielle ou factuelle est la matière première d'une œuvre artistique, celle-ci peut transcender le temps et l'espace. Dès lors, l'Histoire est atemporelle et universelle car elle est bonne à connaître et à interroger par l'Homme d'aujourd'hui et de demain, d'Ici et d'Ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE :

ATEUFACK DONGMO, Rodrigue Marcel (2015). Hommage à André Brink**.** *Une saison Blanche et sèche* : du témoignage d'une société bipolaire au rêve d'une cohabitation interraciale harmonieuse. *MondesFrancophones.com*. Disponible sur : https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/une-saison-blanche-et-seche-dutemoignage-d%E2%80%99une-societe-bipolaire-au-reve-d%E2%80%99une-cohabitation-interraciale-harmonieuse/ [consulté le 17 juin 2019].

BOTO, Eza (1954). *Ville cruelle*. Paris : Présence africaine.

BRINK, André (1980). *Une saison blanche et sèche*. Trad. Robert FOUQUES DUPARC. Paris : Stock.

CROS, Edmond (2003). *La Sociocritique.* Paris : L'Harmattan.

DUCHET, Claude (1973). Une écriture de la socialité. *Poétique*, *16*, 446-454.

DUCHET, Claude (sous la dir.) (1979). *Sociocritique*. Paris : Nathan.

EYOMBWAN MBANGA, David (2017). *Ngum a Jemea. La foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell*. Yaoundé/Douala : PUCAC & CICD.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

HOUSSAY-HOLZSCHUCH, Myriam (1995). L'Afrique du Sud, ou la patrie utopique. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00186086/PDF/TERR95.PDF [consulté le 14 octobre 2019].

MVENG, Engelbert (1985). *Histoire du Cameroun. Tome 2*. Yaoundé : CEPER.

SAMAKÉ, Adama (2018). Discours littéraire et historicité : l'exemple de *Monnè, Outrage et Défis* d'Ahmadou Kourouma. *Acta Iassyensia Comparationis*, *22 (2)*, 101-112.

ZAMBO BOMBA, Appollinaire (2016). Scène de l'histoire/Histoire sur Scène : pour une Ecriture Transmédiale. *African Humanities Review*, *2 (2)*, 30-46.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Écritures de l'histoire chez Pedro Gómez Valderrama

Writings of History in Pedro Gómez Valderrama's Short Stories

BORIS MONNEAU
Université Paris-Est Marne-la-Vallée

L'écrivain colombien Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) compose ses récits à partir de faits historiques dont il explore les virtualités. Pour cette étude, nous nous concentrerons sur l'ensemble des récits à sujet historique publiés dans les recueils de nouvelles *Invenciones y Artificios* (1975) et *La Nave de los locos* (1984). Nous déterminerons les différents procédés d'écriture par lesquels Valderrama va interroger l'acte d'écrire l'histoire par l'entremise de la fiction, et va, à travers une réflexivité croissante, s'approcher du temps vécu. L'on peut dégager trois grands cas ou formes de cette mise en question de l'historiographie, qui sont autant de degrés de réflexivité et de problématisation : les variantes apocryphes, qui ouvrent sur un mode de pensée et d'expérience transhistorique, les récits présentant des personnages qui sont eux-mêmes écrivains et qui interrogent l'efficace historique de l'écriture, et les récits-essai où le narrateur tend à se confondre avec l'auteur, où des éléments de théorie historiographique sont explicitement formulés et où se fait l'approche du présent vif.

Mots-clés

historiographie ; littérature colombienne ; fantastique ; histoire d'Amérique latine ; nouvelles.

The Colombian writer Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) composes tales based upon historical facts, exploring their virtualities. In this study, we will focus on the historical tales from the short story collections *Invenciones y Artificios* (1975) and *La Nave de los locos* (1984). We will determine the different writing procedures by which Valderrama interrogates the act of writing history through fiction, and how, by an increasing reflexivity, he approaches the lived experience of time. This distinct mode of historiographical fiction takes three principal forms in his work, characterised by varying degrees of reflexivity and problematization: the apocryphal variations, which open to a trans-historical mode of thought and experience; the tales representing characters who are themselves writers and that question the historical efficacy of writing; and the essay-tales in which the narrator tends to identify with the author, formulating elements of historiographical theory and exploring the lived present.

Keywords

historiography; Colombian literature; fantasy; history of Latin America; short stories.

L'écrivain colombien Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), originaire de Bucaramanga, compose ses récits à partir de faits historiques dont il explore les virtualités. Outre les recueils de nouvelles qui forment l'essentiel de sa bibliographie (*El retablo de Maese Pedro,* 1967, *La procesión de los ardientes,* 1973, *Invenciones y Artificios,* 1975, *Los infiernos del Jerarca Brown y otros textos,* 1984, *La nave de los locos,* 1984) il est l'auteur d'un recueil de poésie (*Norma para lo efímero,* 1943), d'un roman historique polyphonique qui s'inscrit dans la mouvance identifiée par Seymour Menton comme nouveau roman historique latino-américain[1] (*La otra raya del tigre,* 1977) et d'essais sur des thèmes historiques ou politiques (*Muestras del diablo*, 1958, *Los ojos del burgués: Un año en la Unión Soviética*, 1970). Il est également l'un des premiers contributeurs à la revue littéraire *Mito* (1955-62), qu'il co-dirige à partir de 1957.

Pour cette étude, nous nous concentrerons sur l'ensemble des récits à sujet historique publiés dans *Invenciones y Artificios* (IA) et dans *La Nave de los locos* (NL). Nous déterminerons les différents procédés d'écriture par lesquels Valderrama va interroger l'acte d'écrire l'histoire par l'entremise de la fiction, et va, à travers une réflexivité croissante, s'approcher du temps vécu. L'on peut dégager trois grands cas ou formes de cette mise en question de l'historiographie, qui sont autant de degrés de réflexivité et de problématisation de l'écriture : les variantes apocryphes, les récits présentant des personnages historiques qui sont eux-mêmes écrivains, et les récits-essai où le narrateur tend à se confondre avec l'auteur, où des éléments de théorie historiographique sont explicitement formulés.

I. Les variantes apocryphes et la transhistoricité

Le récit apocryphe est la caractérisation première que l'on puisse donner de l'art de narrer de Valderrama, comme le firent Luis Correa-Díaz (*Una historia apócrifa de América: el arte de conjetura de Pedro Gómez Valderrama*, 2003) ou Efrén Giraldo (« Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: de las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención », *Revista Universidad de Antioquia* n° 284, avril-juin 2006). De fait, tous les récits à sujet historique de Valderrama partent de cette visée apocryphe. Nous l'isolons ici comme point de départ de ce qui constitue la démarche singulière de l'auteur, car c'est elle qui problématise le rapport entre écriture fictionnelle et historiographie. Si, comme le soutient Ricœur, le trait différentiel entre le récit historique et le récit fictionnel, par-delà leur semblable travail de configuration du temps, se trouve dans la véracité[2], le fait d'en appeler au faux, comme le fait explicitement Valderrama dans la suite de micro-fictions intitulée « Muertes apócrifas » qui termine *La nave de los locos*, ne peut, en même temps qu'il ouvre une alternative au récit véridique du fait historique établi par l'historiographie existante, qu'instaurer un rapport de distance et de suspicion au texte. Il s'agit ainsi de mettre en cause la crédibilité du récit, sa capacité à dire le vrai, tant dans l'histoire que dans la fiction.

[1] Rappelons les six caractéristiques qui, conjointes ou isolées, permettent, d'après l'auteur, de définir ce nouveau roman historique, dont il situe l'essentiel du développement entre 1979 et 1992 : la prééminence de la méditation philosophique, la distorsion consciente de l'histoire, la fictionnalisation de personnages historiques, le caractère métafictionnel ou réflexif de l'écriture, l'intertextualité, l'influence des concepts bakhtiniens du dialogique, du carnavalesque, de la parodie et de l'hétérologie (1993 : 22-25).

[2] Si histoire et fiction ont en partage les « mêmes opérations configurantes », elles se distinguent essentiellement par une différente « prétention à la vérité » (II, 1991 : 12).

Dans cette suite de récits brefs, trouvés par le protagoniste du récit enchâssant[3] dans une revue intitulée *Más Allá*, au sein d'une section nommée « Ultraficción », les sujets sont traités avec un esprit de malice, avec un humour acerbe par lequel la mort de personnages historiques célèbres vient contredire leur existence[4] : Christophe Colomb décide de sombrer avec le navire Santa María quelques mois après la découverte de l'Amérique, au jour de Noël ; le *conquistador* Vasco Núñez de Balboa est assassiné par un indigène avant sa découverte de l'Océan Pacifique, Lucrèce Borgia meurt en odeur de sainteté, le Marquis de Sade périt aux côtés de son dernier manuscrit consumé par les flammes lors de la prise de la Bastille, et Stendhal est exécuté sous l'identité de Julien Sorel. Défilent également dans cette nécrologie Napoléon (six hypothèses sont formulées quant à sa mort) et Simon Bolivar, qui est fulminé par une crise cardiaque au moment de la signature du Décret du 27 août 1828 par lequel il s'attribue le pouvoir suprême. Des additions concernant des figures politiques « controversées » (147) du XX^{e} siècle, attribuées au directeur de la revue, pour certaines encore vivantes lors de la première publication de cet écrit (1977), viennent compléter le tableau de l'ironie historique : Lénine meurt d'une attaque cérébrale et se voit remplacé par Trotsky à la tête de l'Union Soviétique ; Pinochet, dans l'une des quatre variations proposées, périt entre les mains de Salvador Allende la nuit du coup d'État ; Henry Kissinger subit une crise cardiaque après un entretien avec Nixon, grâce à cela ce dernier reste président et demande que le scandale du Watergate soit oublié pour se concentrer sur les affaires de politique extérieure, ce qui marque l'avènement de temps de paix et de concorde (« los mil años de paz que esperaba la humanidad desde el Apocalipsis », 156) ; et, finalement, Mao Tse Tung est nanti de quatre morts différentes : dans l'une d'elles, il se noie lors de la traversée du Fleuve Jaune pendant la Longue Marche, événement qui sera à l'origine des cinq Républiques Populaires de Chine ; dans une autre, il décède pendant qu'il écrit un poème sur la « juste mort » (157) de Chang Kaï-chek.

Le récit le plus long et le plus complexe est celui sur la mort de Kissinger, qui rassemble différents procédés transtextuels : le recours à l'intertextualité par le titre « La mort de K. » nous renvoyant au personnage kafkaïen, et la référence à l'ouvrage *The Final Days* de Woodward et Bernstein – le titre ne concernant plus la fin de la carrière politique du président, mais le décès du secrétaire d'État –, le recours à des notes de bas de page (l'une d'entre elles mentionne une « déclaration clandestine » de Patricia Hearst, dont l'authenticité n'a pu être établie). Enfin, l'on y trouve l'embryon d'une juxtaposition de temporalités, trait que sera poussé encore plus loin dans d'autres récits de l'auteur, lorsque Kissinger se trouve hanté par les fantômes des hommes d'État du passé. Un effet semblable de temporalité multiple se retrouve dans la succession des morts à variantes. En outre, notons que c'est dans cet ensemble que se fait jour, peut-être plus que dans tout autre récit de Valderrama, la dimension proprement politique et critique de ces variations de l'histoire, par le renversement carnavalesque appliqué à des personnages liés à un pouvoir autoritaire. Cette décimation de l'autorité entraîne l'auteur lui-même, qui rédige sa propre notice, mais meurt dans l'acte.

[3] Avant la fermeture de l'église, le curé surprend une personne en train de lire une revue, pour laquelle il est expressément revenu. Lui ayant laissé le temps de finir, il consulte lui aussi l'ouvrage après son départ.

[4] Comme le formule la note biographique de l'auteur de ces morts apocryphes, un écrivain ecclésiaste du nom de Jerónimo Alameda, le propos est de « establecer las muertes que debieron o merecieron tener los grandes personajes (o las que tuvieron en realidad, ocultas por el opulento ropaje de la historia) » (147), donc d'écrire en un sens une histoire plus juste et plus vraie que l'histoire réelle.

Voilà donc le premier degré de l'écriture apocryphe, où l'artifice se dénonce d'emblée et jette un doute global sur l'ensemble du récit.

Le principe d'incertitude de l'apocryphe – qui est, rappelons-le, un écrit « dont l'authenticité n'est pas établie » selon le *Littré* – se trouve, non formulé, dans la plupart des nouvelles de l'auteur. Valderrama, pour donner un air d'authenticité historique à ses fabulations, utilise des marques de vérité propres à l'historiographie, notamment en ce qui concerne des sujets notoirement fictionnels : ainsi les recherches concernant la vie de Robinson Crusoe font l'objet d'un rapport, « El maestro de la soledad (Informe sobre el caso Crusoe) » (IA), daté du 20 octobre 1864, comprenant un abondant appareil de notes et attribué à un membre de la Société Philanthropique et Naturaliste de Liverpool. Il en va de même pour le rapport de l'Académie Utopique concernant ses activités : « Los papeles de la Academia Utópica » (IA). Ces deux textes, adoptant davantage l'apparence d'une communication de recherche que d'un récit, se présentent comme l'inverse du procédé des « Muertes apócrifas » : c'est la fiction qui est déguisée sous des atours historiques, plutôt que l'histoire détournée vers la fiction par le biais de l'uchronie. A mi-chemin entre ces deux extrêmes se trouvent la plupart de ses écrits.

Le récit valderramien élabore ainsi une histoire alternative, une variante des récits à prétention véridique qui jette le doute sur leurs outils. Cette transgression ou ce travestissement du temps et du récit historique est poussé par loin par un procédé de simultanéisation des temps historiques, qui va à l'encontre même de la linéarité et l'unicité du temps : avec Ricœur, disons que la fiction permet « l'exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique que le temps historique occulte en vertu même de son enchâssement dans la grande chronologie de l'univers » (1985 : 191). Le récit n'est plus une « synthèse de l'hétérogène », l'acte de configuration narratif que Ricœur nomme mise en intrigue[5] – ou bien c'est une synthèse où l'hétérogène éclate en tant que tel, où le temps sort ses gonds, et où la multiplicité que recèle le temps est pleinement explorée[6].

Les temps se mêlent sur un mode successif ou simultané, dans l'ordre de la diachronie ou de la synchronie.

Dans la première catégorie, l'on peut ranger « Las músicas del diablo » (NL), qui présente trois fables qui se font écho, concernant trois personnages nommés Niccolo Paganini ayant vécu des sorts similaires à trois époques différentes : le XII[e] siècle (histoire attestée par un

[5] « Cet acte configurant consiste à „prendre-ensemble" les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle » (I, 1991 : 129).

[6] Ricœur, parlant de notre capacité à réinterpréter le passé, revendique le pouvoir d'« ouvrir dans le passé réputé révolu des possibilités oubliées, des potentialités avortées, des tentatives réprimées ». Ainsi « une des fonctions de l'histoire à cet égard est de reconduire à ces moments de passé où l'avenir n'était pas encore décidé, où le passé était lui-même un espace d'expérience ouvert sur un horizon d'attente » (1985 : 329), fonction de l'histoire qui est aussi une fonction de la littérature, comme nous le montre Valderrama. Analysant le rapport de la fiction au temps, il affirme à un autre endroit que « la phénoménologie de l'expérience temporelle nous a familiarisé avec de multiples aspects non linéaires du temps et avec des significations de la notion de passé qui relèvent de ces temps non linéaires. […] C'est précisément une des fonctions de la fiction de détecter et d'explorer certaines de ces significations temporelles que le vécu quotidien nivelle ou oblitère » (276).

« manuscrit méconnu » de cette époque, *De Ars Amandi* d'André de Chapelain[7]), le XIX[e], et l'époque contemporaine.

« La muerte de Lincoln » (NL) possède aussi ce caractère successif, qui se trouve, comme dans le récit précédent, remis en question par une structure cyclique ou spéculaire.

Le récit principal est précédé d'un prologue, qui instaure une temporalité ambiguë. Un couple s'arrête à la sortie d'un théâtre, d'où les gens sortent habillés « comme il y a cent ans » (59), avec une grande agitation. Le Ford's Theater, où fut assassiné Lincoln cent ans auparavant, donne une représentation du drame *La mort de Lincoln*, qui remplace la pièce *Our American Cousin* à laquelle le président assistait au moment de son meurtre. Contrairement à ce que nous supposions d'abord, nous sommes transportés au moment historique auquel la pièce fait référence, par une soudaine dislocation : « todos están de color muerto, todos desencajados, miran como si fuesen culpables. El asesinato del presidente fue hoy » (60). Ce prologue s'achève avec l'arrivée des généraux Grant et Sherman.

Dans un second temps, un personnage nommé Feliciano Tarpón se rend au Teatro Colón (nous supposons qu'il s'agit de celui de Bogotá) pour voir avec son amante une pièce intitulée *La mort de Lincoln*, où par un dispositif scénique singulier, sont enchâssées les représentations de *Our American Cousin,* d'*Escurial* de Michel de Ghelderode et du *Roi se meurt* de Ionesco. Le couple adultère trouvera la mort pendant la représentation, le coup de feu du mari vindicatif coïncidant avec celui de John Booth dans la pièce.

« La muerte de Lincoln » occupe une place à part relativement aux textes précédents par l'accent mis sur l'écriture elle-même comme liée à un présent trans-historique. C'est la formule exacte qui conclut ex-abrupto la nouvelle, venant interrompre une réflexion sur les rapports du théâtre à la vie et à la mort réelles : « Las dos historias de nuestro tema sucedían con exacta diferencia de cien años. Pero en este momento, al contarlas, suceden al mismo tiempo » (63). Le temps qu'aspire à écrire Valderrama est un hors-temps, une simultanéité ou une virtualité.

Cette modalité du temps nous porte aux limites du récit et à une forme impensable du temps, qui appelle à une résolution poétique[8]. La rupture de l'unité temporelle, de la linéarité et des rapports de causalité fait basculer le récit dans une dimension transhistorique et transtemporelle qui confine au fantastique, et qui exploite les ressources de la réflexivité narrative.

Plusieurs nouvelles sont construites sur un dispositif spéculaire qui fait dialoguer les époques : dans « La mujer recobrada » (IA), le protagoniste, situé dans les temps présents, lit un témoignage manuscrit de Giacomo Bellini concernant le peintre Cristofano Allori (1577-1621), dans lequel il retrouve les traits d'une passion amoureuse funeste que lui-même a vécue. « La Paloma del espíritu santo » (NL) s'ouvre sur une première partie relatant la demande formulée en 1768 par Francisco Letrelles Valdepares, personnage fictif présenté comme l'ancêtre du narrateur, de faire parvenir une sélection des plus beaux oiseaux de Quito au Prince des

[7] Il existe bien un traité intitulé *De Amore* d'Andreas Capellanus alias André le Chapelain, datant du XII[e] siècle. Il est ici difficile de savoir si la déformation qu'opère Valderrama sur le nom de l'auteur et le titre de son ouvrage est volontaire ou non.

[8] Dans la mesure où la « poétique du récit » répond à « l'aporétique du temps » (1985 : 352), et où, par ailleurs, la fiction est apte à « l'exploration de ressources du temps phénoménologique qui restent inexploitées, inhibées, par le récit historique » (185), Ricœur affirme que « C'est dans la manière dont la narrativité est portée vers ses limites que réside le secret de sa réplique à l'inscrutabilité du temps » (387).

Asturies. La deuxième partie narre la « vengeance » (83) des oiseaux à 200 ans d'intervalle : le narrateur se voit fasciné par une femme-oiseau qui habite son appartement. « La habitante » parle d'une jeune fille violée par Bolivar, dont la maison devient hantée, les scènes du passé apparaissant à l'amant d'une de ses descendantes. Dans « La nave de los locos » (NL), le motif est issu de la toile homonyme de Bosch. Cette embarcation traverse les époques, depuis la guerre de Crimée en passant par la découverte de l'Amérique – la nef aurait précédé les navires de Colomb – jusqu'à devenir un « camión de locos » à son arrivée dans la Bogotá contemporaine.

Ainsi l'éclatement du temps mène à des expériences hallucinatoires, qui mettent en doute la raison du narrateur.

« ¿La revolución no tendrá lugar...? » (IA) présente un autre personnage fictif, le Comte Nikitine, dont les hallucinations temporelles sont insérées dans un cadre historique, celui de la cour de Catherine II (1729-1796), très précisément à la fin de l'année 1786. Il y rencontre notamment Francisco de Miranda (1750-1816), militaire et homme d'État vénézuélien, dont le *Diario de Moscú y San Petersburgo* a servi de source à l'auteur. Entre les différentes rencontres mondaines s'insèrent les visions prémonitoires qui assaillent Nikitine lorsqu'il s'aventure aux abords de la Neva, autour du Palais d'Hiver : la mort de Raspoutine et les scènes de la Révolution d'Octobre, dans laquelle périra l'un de ses descendants.

« Itinerario del tren crepuscular » (NL) nous introduit aussi dans une expérience imaginaire, touchant cette fois au passé : le personnage principal, vieil homme colombien qui lit quotidiennement et exhaustivement le journal *Liberal,* à cause de l'inflation d'informations due à la Première Guerre Mondiale, voit se creuser dans ses lectures un décalage croissant, au point qu'il en vient à commenter des actualités datant de plusieurs années comme s'étant déroulées le jour même. À partir de cet anachronisme démarre le train onirique qui l'entraîne à rebours dans un passé fantasmé, où notre homme se figurera sous les traits d'un « Héros du Progrès » (113).

Ainsi, la question de l'identité, tant celle du personnage principal que celle du narrateur, se trouve mise en crise par l'éclatement du temps. La dimension fantastique des textes précédents devient franchement ésotérique dans deux récits d'inspiration alchimiste qui se font suite au sein de *La Nave de los locos.*

« La cabeza del Papa » est basée sur la légende selon laquelle le Pape Sylvestre II (945/50-1003), de son vrai nom Gerbert d'Aurillac, aurait eu en sa possession une tête de bronze parlante. Valderrama associe cette figure au *caput mortuum*, résidu des opérations alchimiques. Cette nouvelle est un véritable précipité alchimique – il ne s'agit pas tant d'opérer la « synthèse de l'hétérogène », comme le fait la mise en intrigue propre au récit de fiction tant comme au récit historique selon Ricœur, mais un mariage des contraires. Y sont relatés d'« étranges phénomènes simultanés » (64) qui adviennent dans un « monde transmuté par l'Œuvre » (71) : cela commence par un cataclysme, un « état amorphe de guerre » dans une ville contemporaine, où les gens se mettent à agir « comme s'ils étaient dans le Moyen Âge Alchimique » (67), pour s'achever dans une journée hors du temps. La tête de bronze prend la parole dans son langage visionnaire qui ignore les opposés, dévoilant les secrets du Pape et les mystères enfouis de l'histoire. Elle consacre le « couple hermaphrodite » (69) du Pape, rebaptisé Petrus Sirignarius, et de Monelle, sa « compagne alchimique» (69), qui ensemble peuvent « rendre compte de tout ce qui arrive simultanément » (70). L'union des contraires culmine dans une expérience non linéaire du temps qui mène à la transformation d'« au moins une journée dans le monde » (71).

« El espejo profundo » pousse le plus loin cette réflexion sur le temps, associé de près au motif du miroir[9], en retraçant l'histoire de l'alchimie du point de vue d'un unique narrateur, qui serait l'unique homme incarné successivement par les alchimistes : « me ha ayudado el espejo que se encontraba en el fondo de la columna, y cuyo reflejo me ha enseñado que todos los alquimistas fueron uno solo, y que esto se sabrá cuando se realice definitivamente la Gran Obra » (74). C'est cet homme unique et multiple qui écrit son histoire à travers les âges. Ainsi l'histoire de l'alchimie est une « lutte contre le temps » (80), et l'alchimiste celui qui participe à cette lutte en se livrant à une écriture continuelle.

II. Le personnage-écrivain et l'efficace transgressive de l'écriture

Face à cette dissolution du personnage et de ses traits temporels, nous pouvons faire retour à l'entité biographique définie – mais aussi ouverte par son statut d'écrivain, qui lui confère un caractère métatextuel. Certains récits mettent en scène des personnages historiques aux prises avec l'acte d'écrire, aussi bien des auteurs littéraires que non-littéraires. Valderrama, qui lui-même fut juriste, invoque deux figures du droit.

Dans « Corpus Iuris Civilis » (IA) Andrés Bello Icarito (1781-1865), auteur du Code Pénal chilien, entamé en 1840 et appliqué à partir de 1854, médite sur sa vie livresque et sur un amour passé alors qu'il est en train de rédiger son grand texte juridique. Le récit s'ouvre par une phrase qui nous situe dans le processus d'écriture tout en laissant le texte en suspens : « La mano se detuvo con la pluma en suspenso sobre las dos únicas palabras trazadas : *"Las palomas..."* » (77). La nature juridique du texte n'est pas d'emblée précisée, et n'est pas déductible de ces deux vocables qui pourraient aussi bien être le début d'un poème ou d'un récit. Andrés Bello apparaît d'abord sous les traits d'un « escritor » (77), ce qu'il fut effectivement, car il écrivit de nombreux ouvrages de poésie et de critique littéraire, sur lesquels il s'interroge dans le monologue intérieur qui suit la description de sa situation présente : « ¿Tiene algún sentido lo de aquí? Todo lo escrito, todo lo trabajado, crítica, poesía » (78). Mais le personnage n'est identifié que dans les derniers paragraphes du récit. Par une occultation partielle du référé, Valderrama joue de l'ambiguïté narrative.

Mais le procédé principal de cette nouvelle, c'est que par le tissage du souvenir d'un bref amour de jeunesse avec le présent de l'écriture (« allí seguía todo presente », 81), l'écrit fait écho au vécu du personnage, le redouble et le métaphorise. À la fin du récit, Bello parvient à écrire l'article 621[10], portant sur la juridiction des pigeonniers : les pigeons quittant un pigeonnier pour un autre, sans l'effet d'aucune intervention humaine, entrent légitimement en la possession du propriétaire dudit pigeonnier, tout comme, après une brève relation avec María José de Sucre dite La Griega, sœur du colonel indépendantiste Antonio José de Sucre, celle-ci le quitte pour l'aristocrate exilé Marie-Jean d'Arbois. Nous voyons ainsi un texte de loi devenir métaphore, poétique, par le croisement de l'écriture et de la vie – mais aussi comment l'écrit devient loi, loi de vie et effectuation de l'histoire.

[9] Le miroir est lié à des phénomènes temporels surnaturels : « Un espejo es espacio, y es tiempo. Un espejo con un reloj es el más cruel de los sortilegios » (75) ; il est question de « relojes mágicos que tenían en su mecanismo sangre y pedacillos de carne del propietario, y que tenían manecillas que daban vuelta al revés. El dueño podía así vivir el tiempo a la inversa, y rejuvenecía hasta que un día llegaba a la infancia y al nacimiento. Era la muerte al revés » (75) ; « el espejo, vehículo del tiempo, le daba la inmortalidad como reflejo de la mía » (79).

[10] Toujours suivant le principe du redoublement, cet article est mis en parallèle par une note de bas de page avec l'article 697 du Code Civil colombien.

« Olvido capital » (NL) se concentre sur César Beccaria (1739-94), auteur du traité *Des délits et des peines*, publié en 1764. Contrairement à Andrés Bello, Beccaria a ici déjà écrit l'ouvrage qui lui valut une grande renommée, comme le précise le récit. Cependant, le conflit ou le rapport ambigu entre l'œuvre écrite et la pulsion érotique est là aussi présent. Le récit est ici encore élaboré en focalisation interne, mettant l'accent sur la vie amoureuse du personnage, et notamment sur sa peur de l'oubli. L'écart entre le propos de son ouvrage, qui s'oppose à la peine de mort, et la jouissance qu'il tire du spectacle d'une exécution, qui l'excite à faire l'amour avec son amante, la comtesse de San Paolo, tout en assistant à la scène, éclate dans l'avant-dernière partie du récit. Après cela, un épilogue précise que Beccaria a cessé d'écrire, dit-on, pour se consacrer à l'amour de sa femme. Cette expérience constitue donc la transgression même de son message par l'érotisme[11]. En mettant en scène des personnages auteurs de textes juridiques, des faiseurs de loi, Valderrama accentue la dimension de transgression propre à ses réécritures de l'histoire.

Une autre fiction de l'écrivain, où l'on retrouve l'ironie transgressive des « Muertes apócrifas », est « En un lugar de las Indias » (IA). Un certain hidalgo du nom d'Alonso Quijano écrit le départ de Miguel de Cervantes pour l'Amérique. Cette fiction conjecturale est basée sur une lettre citée dans une monographie consacrée à l'auteur[12], demandant au Conseil des Indes de lui offrir un poste outre-Atlantique. Arrivé à Cartagena, Cervantes laisse à l'abandon ses projets littéraires, jusqu'à sombrer dans « l'alcool et la sensualité sinistre » (41) de sa servante. La littérature de Don Miguel ne fait plus partie que de son délire d'homme malade (40-41), qui fait écho au délire de son plus célèbre personnage. La réécriture mène ici à la dissipation de l'œuvre : Cervantes, devenu un « autor fracasado » (35) n'écrit pas le *Quichotte*, mais est écrit par lui. La fiction de l'écrivain mène à la virtualisation du réel, à la dissolution de l'œuvre emportée, comme dans le cas de Beccaria « rompant sa plume » (54), par les pouvoirs supérieurs de l'*éros*.

Au contraire, dans « Responsabilidad de Stendhal en la batalla de Waterloo » (NL), tant l'œuvre littéraire comme la situation historique sont prises dans leur réalité effective. C'est cependant leur lien qui fait l'objet d'une problématisation : ce texte postule un rapport d'effectuation, une efficace directe entre le texte et l'histoire. Le titre expose la thèse qui sera défendue au cours de ces quelques pages : la bataille de Waterloo a été rendue effective par le récit qu'en a fait Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*. Dans ce récit, comme dans « El maestro de la soledad », la fiction adopte la forme de l'essai, en présentant une version ici plus hybride. Le texte est composé de différentes parties, où se mêlent des procédés divers : certaines parties sont narratives, d'autres de l'ordre de la démonstration intellectuelle ou de l'enquête historique.

La première partie est consacrée à la présentation du sujet de l'étude (« investigación »), de ses sources et de son contexte. L'écriture relève de l'analyse littéraire et historique, formulant ainsi l'hypothèse de recherche : « determinar hasta dónde la descripción formulada por Beyle propició la derrota de Waterloo » (16). Dans la mesure où la description de la bataille de Waterloo produit un « tan concluyente efecto de derrota » (16), où elle atteint « la máxima perfección » (17), il est envisageable que « hasta el momento en que la batalla se libró en las páginas de *La Cartuja de Parma*, la derrota de Waterloo habría sido evitable » (17). En ce sens, l'auteur présente d'autres lectures de l'histoire : par exemple celle qui a soutenu que la bataille a été remportée et accuse le maréchal Grouchy de trahison. L'argument chronologique, opposant

[11] Rappelons l'importance de la notion de transgression dans *L'Érotisme* de Bataille.

[12] Référée dans une note en bas de page : « Citada por Sebastián Juan Arbó, *Cervantes*, Barcelona, Ediciones del Zodíaco, 1945, ps. 370 y 371 » (37).

à la thèse de l'efficace historique de *La Chartreuse* la postériorité du récit fictionnel de la défaite, écrit le 2 septembre 1838[13], par rapport à la date réelle de la bataille livrée de 18 juin 1815, est contrecarrée par l'efficacité littéraire et historique du récit : « Cuando quedó escrita la batalla en *La Cartuja*, Stendhal le dio para siempre un tinte de melancolía, de frustración interminable, bajo el sol de la lluvia, con toda la tristeza de las landas » (17). L'auteur argumente que « en las batallas –como en todos los hechos históricos– es posible participar diez, cincuenta o cien años después » (17). Stendhal ayant « détissé » le tissu habituel de la représentation des batailles en adoptant un point de vue limité et fragmentaire, « modifie le système historico-littéraire » (16) qui préside à l'écriture de l'histoire. Efficacité littéraire et historique sont ici indissolubles. L'écriture effectue l'histoire et outrepasse les frontières temporelles.

La seconde est une partie très courte, qui comprend simplement une citation de Stendhal, où il relate la première fois qu'il vit Napoléon.

La troisième est une enquête historico-littéraire qui narre le destin de Napoléon après la défaite par une alternance de textes de Stendhal et de Chateaubriand. L'auteur de cette étude finit par définir Napoléon comme un parfait personnage stendhalien : « el Emperador fue un satisfactorio personaje de dos caras, de la mejor naturaleza beylista » (21).

La quatrième partie est composée de deux longues citations issues de *La Chartreuse de Parme*, complétées par des commentaires ou résumés de l'essayiste, narrant les mésaventures de Fabrice del Dongo, « hussard apocryphe de dix-sept ans » (21), et exposant sa faillibilité comme témoin et acteur de l'histoire au moment de Waterloo : son rôle passif dans la bataille, la vision manquée de Napoléon, et ses interrogations sur le spectacle auquel il a assisté : « était-ce bien une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo ? ». Il s'en réfère ainsi aux journaux pour pouvoir se représenter et comprendre l'événement.

Enfin, les parties V, VI et VII narrent directement la situation : « Acaba de nacer la batalla de Waterloo, la cual los soldados, mientras peleaban, no sabían si era una batalla decisiva, y sobre todo, no sabían que se llamaba Waterloo » (22). La partie V évoque le chemin parcouru par l'annonciateur de la défaite. Le récit acquiert une dimension visionnaire : l'annonciateur devient une figure qui dépasse l'histoire : « Posiblemente son el mismo jinete y el mismo caballo que anunciaron una esperada derrota de César en las Galias, porque van recorriendo el mapa a la misma velocidad, y con el mismo propósito » (23). Stendhal « explore l'horizon à la recherche de l'ombre taciturne » (23). La partie VI décrit le crépuscule sur le paysage désolé, et l'apparition de Beyle, désigné sous son vrai nom et sous son nom de plume, sur le champ de bataille jonché de cadavres. La partie VII met en parallèle la réception de la nouvelle par Maria Walewska, maîtresse de Napoléon, et celle de la duchesse Sanseverina dans le roman. Stendhal ayant fini d'écrire la bataille dépose un monticule de sable sur la page, mêlant le territoire imaginaire de la fiction au territoire concret de l'histoire.

[13] Il semblerait que cette date soit fausse, puisque Stendhal date l'idée d'écrire ce roman le 3 septembre. Mais nous ne pouvons savoir s'il s'agit là d'une erreur de Valderrama ou d'une falsification volontaire : cela participerait, en tout cas, de la virtualisation des faits qui est chère à l'auteur, de placer l'écriture du texte qui réalise un événement historique la veille même de la conception de l'ouvrage auquel il appartient.

III. L'essai-fiction et l'approche du temps vécu

D'autres nouvelles se rapprochent encore davantage de l'essai, par l'importance qu'elles accordent à la subjectivité qui les produit, et par la formulation explicite qu'elles élaborent d'une réflexion historiographique.

Dans « El historiador problemático » (IA), nous sommes encore en présence d'un narrateur distinct de l'auteur, mais où vont s'insérer des éléments de théorie narrative et historique. L'intrigue est la suivante : le narrateur rapporte des propos entendus lors d'une soirée, ceux d'un vieil homme qui eut dans son enfance un perroquet ayant appartenu à Simon Bolivar et à son amante, Manuela Sáenz. Le vieil homme se propose de publier les notes qu'il a prises au fil des ans, bien que la source lui paraisse problématique, mais ses papiers sont brûlés après son décès accidentel.

Dans le premier paragraphe, le narrateur-rapporteur formule ce qui pourrait être la méthode d'écriture, la poétique narrative, la philosophie de l'histoire de Valderrama :

> Jamás, cuando en algún relato del pasado me acerco a una versión de los hechos, me retraigo para rechazarla como poco probable. En general, considero que así como en el futuro hay para cada hecho, para cada actitud humana un sinnúmero de posibilidades a través de las cuales podría seguir caminos distintos, así las cosas de la historia que no están totalmente establecidas, y en muchos casos también aquellas que parecen estarlo, ofrecen esas mismas posibilidades, pero el hombre, al irse hacia atrás para hacer historia, la fabrica a su manera, y para darle verosimilitud tiene también que matar a las otras alternativas. (61)

Le vieil homme, se basant sur les répétitions du perroquet, met l'accent sur l'objectivité du fragment, dépouillé de toute relecture, de toute refiguration subjective :

> todo aquello que salía de la repetición fonográfica del animal, tenía el extraño interés de un lienzo descubierto a parches, o de un mosaico fragmentario, en el cual se iban descubriendo las cosas sin adulterarlas. A veces pienso que esta sería la única forma en que verdaderamente podría describirse la historia objetiva. Cuando Jenofonte hace gritar a sus mercenarios *Thalassa* a la vista del mar, está ya poniendo subjetivismo a la historia. (65)

Une écriture historique objective serait ainsi balbutiante, lacunaire, « un monstrueux collage » (66), une « expérience quasi fantomatique » (65).

« Cien años de aire » (IA), en prenant pour sa part un tour entièrement subjectif, explore de même les lacunes et les fantômes de l'histoire. C'est dans ce récit que la forme du texte voisine le plus avec l'essai. La distance entre le narrateur et l'auteur est quasi imperceptible. Rien ne nous empêcherait de penser que c'est Valderrama lui-même qui nous conte son expérience. La médiatisation est moins forte que dans l'essai-fiction sur Stendhal, car le présent récit n'inclut pas de narration outre celle de la recherche ou du délire historique du narrateur.

Le narrateur commence en livrant à la première personne ses réflexions sur le rêve et le concept de personnage, mêlées à certaines expériences vécues, avant d'en venir au cœur du texte : l'analyse des deux personnages qui se sont croisés dans son imagination, le général Francisco de Paula Santander (1792-1840), qui participa à la guerre d'Indépendance aux côtés de Bolívar, et Stendhal, son « contraire » (48), en ce sens que la vie intime du général est restée secrète malgré la publication de son journal de voyage, et que de celle Stendhal, dont l'œuvre et la vie se confondent, « nous savons presque tout » (48) ; Stendhal, que le narrateur dit avoir

« connu un jour où celui-ci[l]'accompagna depuis l'entrée de la Chartreuse de Parme, à faire la promenade hallucinante d'une bataille de Waterloo qui n'avait rien à voir avec les textes d'histoire » (47), donnant à la lecture le sens d'une rencontre réelle.

La conjecture de la rencontre des deux personnages historiques naît d'un souvenir de lecture pendant une convalescence suite à une opération : un journal de Bogotá lu par le narrateur comprenait des textes de Santander, des lettres et des fragments de son *Diario de viaje por Europa*. Le 5 mars 1830, Santander visite l'atelier de David. Cet événement se trouve bien consigné dans la version publiée du *Diario*. Cependant, il y aurait une suite à ce texte que le narrateur aurait lue dans la page dudit journal, qu'il a conservée, puis perdue. Dans ce texte, qu'il « reconstruit de mémoire », (51) est mentionnée la rencontre avec Henri Beyle à l'atelier de David, et figure une remarque sur ce lieu qui métaphorise le caractère fragmentaire des figures élaborées par la mémoire : « parecía un bosque de estatuas inconclusas » (51).

Menant sa recherche du texte perdu, il en vient à visiter l'historien Rafael Martínez Briceño, qui a publié le journal de Santander et possède les carnets originaux. Celui-ci, bien qu'il s'étonne également de cette absence de rencontre, affirme péremptoirement : « No hubo encuentro » (53). Le littérateur à la poursuite de ses chimères doit s'incliner devant l'appareil de preuves documentaires de l'historien : « Me quedé en silencio. No podía contradecir al historiador serio y discreto, que acababa de concluir un trabajo de años sobre el *Diario*, y que me mostraba una a una las cartas correspondientes a la misma época » (53).

L'hypothèse finale, qui renvoie aux premiers paragraphes du texte réfléchissant sur la substance onirique (« Los sueños tienen una materia especial, que se proyecta sin saber cómo sobre la vida », 43), est que ce récit perdu a été lu en rêve par l'auteur, ou imaginé dans « les brumes de [sa] maladie » (53). Le titre même du récit-essai, « Cent ans d'air », fait écho à ce caractère insaisissable du rêve – et à l'invisibilité même du temps[14] –, tout en désignant l'individu qui en est l'objet, et en incluant une mesure historique et chronologique concrète, celle du chiffre : il s'agit d'un jeu de mots fait par un commerçant du nom de Lefèbvre sur le patronyme du général Santander, cité dans le *Diario de viaje*, le 2 juin 1830. La citation est présentée à deux reprises dans le récit de Valderrama, dans l'épigraphe et sous une forme plus développée dans le texte : « Si j'étais colombien, je dirais : Rendez-nous cent ans d'air et nous vivrons longtemps ».

Ainsi, la recherche de « esa hoja de periódico desaparecida, en la cual se contuvo ese relato, que escribo ahora para que se conserve, como una adición ahistórica a la historia » (54), nous conduit, par le biais d'une démarche historique réflexive, à l'expérience temporelle propre, celle de la construction de la mémoire et de l'histoire, de l'inscription de la temporalité dans un sujet : « Y así, en cabeza propia, he vivido una investigación imposible e inútil. La persecución de un rastro que estaba en mí mismo » (54). Ce parcours accidenté vers un événement évanescent mène à la réalisation que « la historia se reescribe día a día. Que cada uno la reescribe, a través de esa memoria indescriptible que permite al hombre, tal vez en un solo momento de su vida, estar en una época distinta de la propia, acaso porque necesita no estar solo » (54).

Cette conclusion renvoie à la solitude du présent et de l'écriture, solitude cependant traversée et ouverte par toutes les temporalités et possibilités. Les méandres de l'histoire et de

[14] Voir le chapitre « Temps intuitif ou temps invisible ? » dans *Le temps raconté* (Ricœur, 1985 : 37-89).

l'écriture mènent ainsi à la restitution d'un présent vif dans toute sa force[15] et sa virtualité conjointes – dans sa puissance de commencement et d'écart – d'altération.

BIBLIOGRAPHIE :

BATAILLE, Georges (1957). *L'Erotisme*. Paris : Union générale d'éditions : 10/18.

CORREA-DÍAZ, Luis (2003). *Una historia apócrifa de América: el arte de conjetura de Pedro Gómez Valderrama*. Medellín : Universidad Eafit.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1975). *Invenciones y Artificios*. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1984). *La Nave de los locos*. Madrid : Alianza Editorial.

GIRALDO, Efrén (2006). Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: de las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención. *Revista Universidad de Antioquia, 284*, 59-66.

MENTON, Seymour (1993). *Latin America's New Historical Novel*. Austin : University of Texas Press.

RICŒUR, Paul (1991). *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (1991). *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit III : Le temps raconté*. Paris : Seuil.

[15] Paul Ricœur parle du présent comme « force inaugurale d'une histoire à faire » (1985 : 345).

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Ousmane Sembène : l'écriture au service de l'Histoire

Ousmane Sembène: Writing in the Service of History

LAMIA FATIMA BELOUD
Université Oran II

Ousmane Sembène, auteur et homme de cinéma engagé a usé de son talent d'écriture pour chanter l'histoire et le passé de l'Afrique noire, victime, selon lui, des ambitions territoriales et économiques des grandes puissances coloniales européennes qui n'ont eu de cesse, et ce pendant plusieurs siècles, d'exploiter les richesses et de s'approprier les terres appartenant aux différents peuples de l'Afrique. L'ensemble des romans et des nouvelles de l'écrivain traite de l'histoire du Sénégal à différentes périodes. Ainsi, certains romans se focalisent sur l'histoire politique du Sénégal et d'autres se concentrent sur l'histoire sociale et économique de ce pays après les indépendances. L'écriture de l'Histoire chez Sembène se manifeste à travers la dénonciation de l'exploitation économique et de l'asservissement humain et culturel entrepris, d'après l'écrivain, par les puissances coloniales qui ont tenté de supprimer l'identité culturelle des Africains pour la remplacer par la leur. L'écrivain revient également sur le danger que représente le « verrouillage de l'Histoire » entrepris par les dirigeants africains à partir de 1960, verrouillage qui a entraîné un « oubli partagé ». L'entreprise scripturale chez Sembène est indissociable d'un besoin de raconter, de dire l'Histoire et l'écriture ne serait qu'un prétexte pour le faire.

Mots-clés

Histoire ; Afrique noire ; colonialisme ; néocolonialisme ; identité culturelle ; engagement.

Literary author and film director, Ousmane Sembène used his artistic skills to sing the history and the past of black Africa - a victim, in his view, of the territorial and economic ambitions of the great European colonial powers, which exploited and appropriated lands belonging to the various African peoples. Sembène's novels and short stories approach the history of Senegal at different epochs. While a part of his novels focus on the political history of Senegal, another part deal with the social and economic history of this country after its independence. For Sembène, the writing of history involves the denunciation of economic exploitation and human and cultural enslavement undertaken by colonial powers that tried to suppress the cultural identity of the Africans, in order to replace it with their own. The writer also criticizes the danger represented by the "locking-up of history" undertaken by African leaders since 1960, a fact that has led to "shared forgetfulness". The scruptural enterprise is, in Sembène's case, inseparable from his need to tell, to give voice to history, and writing is only a pretext to this end.

Keywords

History; Africa; colonialism; neocolonialism; cultural identity; commitment.

Dans les années cinquante, les écrivains africains étaient en prise avec l'histoire de leur pays. Léopold Sédar Senghor ou encore Aimé Césaire ont dénoncé et ce d'une manière très virulente la colonisation italienne de l'Éthiopie dans le magazine politique *L'Étudiant noir*. Après la Deuxième Guerre mondiale, le mouvement de contestation contre toute forme de colonialisme s'intensifia avec la parution de pièces et d'ouvrages faisant le procès des entités coloniales et critiquant leur violente rencontre ou contact avec les différents royaumes africains d'antan. Certains de ces écrivains étaient radicaux, à l'image d'Ahmadou Kourouma avec son roman *Le soleil des indépendances,* ou Yambo Ouologuem ; d'autres étaient beaucoup plus modérés, comme le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, qui n'a pas hésité à construire une vraie et profonde réflexion sur la civilisation que l'Européen a proposée -ou plutôt imposée- à l'Africain. On reprocha à cet écrivain son manque d'animosité envers la puissance coloniale et une certaine forme de compromission à son égard, même si ses critiques à l'encontre de cette entité ne comportaient aucune ambiguïté.

L'écrivain et cinéaste Ousmane Sembène appartient au groupe d'intellectuels radicaux et ce pour n'avoir cessé, tout au long de sa vie, de dénoncer la colonisation et son impact sur les populations indigènes, même des années après les indépendances. L'ensemble de son œuvre s'inscrit dans une configuration réaliste. Les sujets qu'il a choisis de traiter sont marqués par la colonisation qu'il s'évertua à dénoncer dans différentes formes esthétiques et artistiques telles que la nouvelle ou le cinéma, mais c'est surtout dans le roman que son réquisitoire sur le colonialisme s'est le mieux révélé, le mieux exprimé. Derrière la critique virulente, mordante de la colonisation européenne, se cacherait chez Sembène le désir ou le besoin de revivre des temps antérieurs à l'occupation, des temps heureux, que l'écrivain tenterait d'opposer à la brutalité du colonialisme. Pour cela, il raconte inlassablement l'Histoire et puise dans la mémoire ancienne ou la mémoire collective pour rappeler ces temps précoloniaux, temps qui répondraient le mieux à ses attentes de continuité historique. Autrement dit, la colonisation serait pour Ousmane Sembène une rupture, une dislocation de l'histoire de l'Afrique, et ce sont ces temps anciens que l'homme à la pipe semble souhaiter reproduire dans ses œuvres, retrouver dans ses expressions artistiques.

Nous distinguons dans les œuvres de cet auteur deux types d'Histoires, l'histoire politique, dont font partie la colonisation et les indépendances et l'Histoire politico-sociale, qui couvre, pour sa part, le néocolonialisme. La plupart des romans de Sembène constituent une diatribe sévère contre la colonisation et les nouvelles formes de colonialisme occidental en Afrique. Il considère que la colonisation recouvre plusieurs visages et que les pouvoirs occidentaux ont maintenu une pression sur l'Afrique à travers ses dirigeants plusieurs années après leur avoir accordé, en 1960, l'indépendance. Nous pensons à *Guelwaar*, une œuvre dans laquelle Sembène condamne les aides européennes, qui joueraient avec la fierté et la dignité des Africains. Ces aides financières, considérées par l'écrivain comme un frein à l'autonomie de l'Afrique, n'étaient pas gratuites ou désintéressées, puisqu'elles maintenaient le continent dans le sous-développement dont il n'arrivait pas à s'extirper et contribuaient à semer la division entre villageois.

Vehi-Ciosane (« blanche genèse » en français), *Xala* et *Le dernier de l'Empire* traitent tous de l'histoire sociale de l'Afrique après l'indépendance de la majorité des pays africains. Ces œuvres représentent une peinture féroce à la fois de la bourgeoisie africaine avec ses tares, des chefs de clans nobles inféodés aux forces coloniales, levant l'impôt dont ils reçoivent une partie par le recours aux menaces et à la violence et enfin des politiciens, gangrenés par la corruption, l'ambition et asservis aux puissances coloniales. Dans son recueil de nouvelles *Voltaïque*, *La*

noire de… plus précisément, Sembène exploite l'histoire sociale de l'Afrique, et plus particulièrement « un thème cher à la littérature du XIX^e^ siècle depuis Pouchkine, Gogol et Dostoïevski : celui du petit peuple confronté à l'arrogance des puissants » (Boniface, 2009 : 70) : l'esclavagisme moderne et l'asservissement de l'homme noir par l'homme blanc. L'écrivain revient, dans cette nouvelle, sur le difficile quotidien de Diaouna, une jeune femme noire au service d'une famille française. Se retrouvant isolée et livrée à elle-même, et se sentant exploitée et humiliée, la jeune femme finit par s'ouvrir les veines dans son bain, pour échapper à sa condition d'esclave noire.

À côté de la lutte pour les droits des pauvres se trouve la lutte pour la restauration de l'histoire de l'Afrique longtemps niée par les Européens et remplacée par l'Histoire et la culture du colonisateur. Cette substitution, Ousmane Sembène ne l'accepta jamais et l'a combattue férocement. Il choisit, pour cela, de raconter l'histoire de ce continent en remontant à des temps reculés afin d'expliquer que l'histoire de l'Afrique ne se réduit pas à l'esclavagisme et à la traite nigérienne, phénomène qu'il dit inexorablement lié aux contacts des Africains avec les Européens. En faisant cela, il aurait également pour désir de faire entrevoir les grandes civilisations africaines détruites après l'arrivée des puissances occidentales, venues éduquer un peuple qu'ils disaient sauvage, parce qu'il s'adonnerait, selon elles, au cannibalisme, à l'animisme et à des pratiques occultes obscures.

De manière générale, le colonialisme tire sa légitimité d'une supposée absence ou inexistence de l'histoire et de l'identité culturelle du colonisé. Les instances coloniales prétendaient combler ce « vide historique et culturel » par des campagnes d'assimilation, qui consistaient à inculquer une identité et une culture strictement européennes et qui comprenaient la curieuse tâche de faire passer les Gaulois pour ancêtres des différents peuples de l'Afrique. Les programmes sur l'Histoire dans l'Afrique subsaharienne devaient être changés après les Indépendances ; rien ne fut préparé à cet effet, ce qui conduisit à un prolongement dans le déni de l'Histoire. Ce vide historique et culturel, Sembène en fait mention lorsqu'il évoque sa rencontre avec Patrice Lumumba, héros de l'indépendance du Congo, assassiné en 1961 : « Lumumba fut le premier qui ait attiré notre regard sur le vide culturel du Congo d'alors, et cela nous a vraiment frappés. J'ai dit bon, je vais venir ! On m'a donné un billet et je me suis retrouvé à Léopoldville – aujourd'hui Kinshasa […] J'ai donc écrit beaucoup d'articles sur le Zaïre d'alors » (Haffner, 1989 : 22).

L'écrivain sénégalais condamne la campagne d'imposition à laquelle se sont adonnées les grandes puissances européennes en Afrique. Qu'elles soient culturelles, historiques ou religieuses, ces campagnes eurent pour conséquence la méconnaissance des Africains de leur propre Histoire, chose à laquelle l'écrivain Ousmane Sembène tenta de remédier tout au long de sa vie, et c'est à ce niveau que se manifeste son combat pour la revalorisation de la culture et de l'identité de l'Afrique noire. Il déclara un jour lors d'une interview donnée à Noureddine Ghali que ses œuvres étaient une réflexion « afin que nous, Africains, ayons le courage d'essayer de réfléchir sur notre propre histoire et les éléments que nous avons reçus de l'extérieur » (Ghali, 1976, 89).

L'Histoire dans *Les bouts de bois de Dieu*

Le discours se rapportant à l'Histoire dans l'œuvre de Sembène est présent, régulier et en plus d'être régulier, il est dramatique parce qu'il se réfère à des faits historiques ayant déchiré et meurtri le peuple sénégalais et le peuple malien : la colonisation et la grève des cheminots.

Sembène choisit comme objet dans l'un de ses romans les plus importants et les plus populaires un fait majeur dans l'histoire coloniale des pays de l'Afrique de l'Ouest : la grève des ouvriers de 1948, une grève dont les répercussions étaient sans précédent dans le paysage politique à la fois français et africain. Les retentissements de cette grève atteignirent l'Afrique entière et entraînèrent une prise de conscience pour la lutte contre l'asservissement colonial. Tout comme Sembène, son frère de lettres, Ahmadou Kourouma a évoqué – dans *Les Soleils de l'indépendance* – cet épisode, qui transforma à jamais les rapports de force entre la France et les pays de l'Afrique de l'Ouest : le Sénégal, le Mali, le Burkina Faso etc.

Le 10 octobre 1947, l'ensemble des cheminots se mit en grève pour protester contre le licenciement de plus de 3 000 employés et les discriminations raciales dont étaient régulièrement victimes les salariés noirs. Les métropolitains (Européens, pas seulement Français) et les Africains n'avaient pas le même statut, et les ouvriers issus des colonies ne recevaient pas le même salaire et les mêmes primes que leurs homologues étrangers. Les travailleurs noirs connaissaient aussi un avancement professionnel très lent et des privilèges syndicaux inexistants. L'appel à la grève fut, par conséquent, un cheminement logique dans la lutte pour la revendication de leurs droits. Rappelons que l'exercice du droit syndical dans les colonies ne fut décidé que lors de la conférence de Brazaville et ce dans le cadre d'une série d'assouplissements du système colonial.

Dans *Les bouts de bois de Dieu,* Ousmane Sembène décrit, avec grande exactitude les tenants de cette grève historique et les raisons qui ont poussé les cheminots à se soulever. Dès le début du récit, le lecteur se retrouve confronté au malaise des personnages par rapport à cette grève et le renvoi à une précédente contestation qui s'acheva prématurément et brutalement. En 1938, une première grève, connue sous le nom de « la grève des cheminots du Dakar-Niger », éclata, au cours de laquelle l'armée coloniale assassina 6 ouvriers sénégalais à Thiès. Cette grève marqua les esprits des grévistes, qui ont vu leurs familles affamées et leurs collègues assassinés. L'année 1938 est d'ailleurs mentionnée à plusieurs reprises dans le roman de Sembène, afin de rappeler ou de faire connaître à ceux qui sont jeunes cet épisode tragique de l'histoire coloniale de la France.

La grève de 1938 dans *Les bouts de bois de Dieu* est un moteur de colère et de détermination pour les contestataires les plus radicaux, qui, comme Bakayoko et Tiémoko, ont refusé à la régie toute compromission quant à leurs droits de travailleurs. Sembène imagina dans son roman une place qui aurait été nommée « 1er septembre » par les ouvriers, en souvenir de la grève de 1938, et c'est de cette place que l'écrivain a choisi de faire démarrer le cortège des « marcheuses » sur Dakar : « sur la place du 1er Septembre, un autre groupement se préparait, face aux miliciens (…), nous partons, nous partons ! cria Penda. » (Sembène, 1960 : 292).

Sembène reprend, dans son roman, les grandes, ainsi que les petites lignes de cet épisode de l'histoire de l'Afrique de l'Ouest. Il revient notamment sur l'issue de la grève et sur le grand meeting qui se tint à Dakar et durant lequel les autorités coloniales ont tenté de faire pression sur les grévistes, en invitant les notables, les politiques et les chefs religieux à prendre la parole et à condamner la grève qui fut comparée (par les représentants religieux) à une forme de désobéissance à la volonté divine. Ceci avait pour but de faire douter les ouvriers du bien-fondé de leur action et de les inciter à reprendre le travail.

Ousmane Sembène ne manqua pas de souligner, dans les dernières pages de son roman, que toutes les revendications furent acceptées, avec en prime l'abandon des poursuites contre les ouvriers accusés de sabotage et de dégradation des biens de la régie. L'écrivain explique que les ouvriers africains sortirent de la grève grandis, pour avoir vaincu le patronat étranger et

pour s'être imposés comme les acteurs de la lutte anticoloniale. Après la fin de la contestation, les politiciens prirent le flambeau, à l'image de Léopold Sédar Senghor et Ahmed Sékou, et poursuivirent le combat anticolonial. L'un deviendra, des années plus tard, le premier président du Sénégal et l'autre celui du Congo.

Lors de nos différentes recherches, nous avons constaté que les Sénégalais et, plus particulièrement, les habitants de Thiès connaissent très peu de choses sur la grève des cheminots, qui a secoué l'Afrique de l'ouest ; même les habitants de la cité Balla Bèye, quartier historique des ouvriers des chemins de fer, ignorent tous des dessous de la contestation. La ville elle-même n'a pas archivé cet épisode majeur de l'histoire économique et sociale de l'Afrique. Le musée de Thiès, censé avoir gardé dans ses archives les traces de la deuxième grève des cheminots, est en très mauvais état et le peu de documents qu'il conserve sur cet événement est menacé par les intempéries qui frappent régulièrement la région de Thiès. Lorsqu'un journaliste dakarois demanda à un jeune habitant du quartier historique des cheminots de Thiès ce qu'il connaissait de la grève de 1947, celui-ci lui répondit simplement : « Vous voulez avoir des informations sur la grève de 1947 ? Allez lire le roman *Les bouts de bois de Dieu*, tout y est »[1].

Que serait-il advenu de ce fait historique si Ousmane Sembène ne l'avait pas traité d'une manière plus que soutenue dans son troisième roman ? Rares sont les livres et les articles qui ne relient pas cet épisode à l'œuvre sembienne. Il suffit de chercher des informations sur la grève de 1948 pour voir automatiquement apparaître le nom de l'écrivain. Plus de dix ans après la fin de la contestation, Sembène écrivit un roman sur cet événement qui lui est resté à jamais relié, attaché. Ce roman est, pour tous ceux qui font des recherches sur ce fait historique, une source sûre, fiable, et sa nature, à savoir roman réaliste, ne laisse peu de doutes quant à la véracité ou du moins le bien-fondé des faits relatés. Écrire sur la grève, sur l'Histoire donc, a permis de faire la lumière sur un événement qui aurait pu être méconnu ou oublié.

L'Histoire, cheval de bataille de Sembène

L'œuvre romanesque de Sembène aurait donc permis de réhabiliter ce pan de l'histoire politico-social de l'Afrique de l'Ouest et c'est dans cette perspective, cette démarche que le militantisme de l'écrivain transparaîtrait. En écrivant sur la grève, Sembène souhaiterait susciter chez le lecteur un sentiment de fraternité et de fierté envers une classe qui fut, à travers l'Histoire, très peu considérée. En retranscrivant cet épisode de l'Histoire, Sembène chercherait également à rappeler que le succès de cette grève et son issue positive ouvrirent la voie à une lutte plus politisée et bien plus connue, celle pour l'indépendance.

En plus de raconter l'Histoire liée à la grève de 1948, *Les bouts de bois de Dieu* relate l'histoire du Sénégal en prise avec le colonialisme français. L'écriture de l'Histoire chez Sembène est double, elle se fait à deux niveaux : « D'abord la première lutte contre le colonialisme […] Puis l'amorce d'une lutte des classes en Afrique » (Ghali, 1976 : 17).

Jean Suret-Canale déclare d'ailleurs dans *Afrique Noire occidentale et centrale. De la colonisation aux indépendances* :

> Aux revendications de salaires se conjuguaient des revendications tendant à étendre aux Africains les bénéfices d'avantages réservés jusque-là aux Européens : par là, la lutte syndicale

[1] Propos recueillis par le journal *Le Quotidien* et publiés dans le numéro du 14 Novembre 2016 (« Grève des cheminots de 1947 : 69 ans sur les rails »).

> prenait un tour anticolonialiste, en s'attaquant non seulement aux formes classiques de l'exploitation capitaliste, mais aussi à la discrimination sociale spécifique du colonialisme. (Suret-Canale, 1977 :18)

Contrairement à d'autres écrivains négro-africains qui, bien qu'ils aient condamné sévèrement la colonisation, accepteraient le meilleur, les bonnes choses du contact des Africains avec le France, à savoir la science et les différentes technologies, Ousmane Sembène rejetterait entièrement le colonialisme, responsable, selon lui, du génocide culturel et humain de l'Afrique. L'écriture de l'Histoire dans son roman se manifesterait également à travers la dénonciation de l'expropriation du continent noir par les Européens, une dépossession jugée inacceptable et inconcevable par l'écrivain. Dans *Les bouts de bois de Dieu*, il dénonce longuement la supposée supériorité des blancs sur les noirs, des Européens sur les Africains. Le roman porte un regard sans complaisance sur l'histoire coloniale de la France, sur les gens qui ont encouragé et défendu la « mission civilisatrice » des Européens, pour la plupart, mais également de quelques Africains éblouis par le mirage de l'Occident, personnifiés par El Hadji Mabigué (que l'écrivain décrit comme un traître, un parjure) et par N'Deye Touti (qui se disait être une « évoluée » mais qui fut plutôt décrite comme une aliénée).

L'écriture de l'Histoire dans cette œuvre se manifeste aussi à travers la critique et la dénonciation des Africains qui se sont fait les alliés du système colonial, de tous ceux qui ont accordé une légitimité à ce système qui aurait, pour Sembène, broyé l'identité et la culture de l'Afrique noire. Ceux-là, ces notables politiques et chefs religieux, devraient être jetés, selon Sembène, dans la « poubelle de l'Histoire » et demeurer dans les méandres de l'oubli.

Ayant été témoin d'une partie des événements politiques, socio-économiques et culturels qui ont ponctué l'histoire du Sénégal, dont la grève et la colonisation française, Sembène serait, par conséquent, une source fiable de l'historiographie et son travail de témoignage, à savoir son roman *Les bouts de bois de Dieu*, remplit les conditions de crédibilité et de fiabilité, selon la pensée de Pierre Nora (voir son ouvrage *Lieux de mémoires*, 1992). Pour Nora, être témoin des événements historiques est un paramètre important qui donne du poids à la valeur des faits historiques relatés et facilite le processus de réhabilitation de la mémoire.

Se proclamant d'ascendance griotique, l'écrivain Massan Makan Diatabé écrit dans *Comme une piqûre de guêpe* : « J'ai essayé de raconter, ce que j'ai vu et entendu » (Diatabe, 1985 : 11), Soulignant ainsi que le témoignage est essentiel chez le griot. Ce dernier est, selon Jacques Chevrier : « celui qui fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations d'empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres » (Chevrier, 1986 : 52).

La fonction du griot est de stocker, d'archiver des faits passés, dans une société fondamentalement orale. Il est le dépositaire, le gardien des grands événements dont il a été témoin, et garant de l'authenticité de la parole. C'est dans cette perspective, dans cette vision que s'inscrirait Ousmane Sembène. Il serait un griot historien et son roman serait un barrage contre l'oubli qui guetterait le peuple Sénégalais par rapport à l'histoire de son pays et de la grève de 1947. L'histoire racontée par le griot est souvent présentée sous la forme d'un récit narratif qui mélange faits historiques, légende et mythe. Aussi, Sembène n'a-t-il pas rapporté dans son roman l'histoire de Mour Dial, qui fut emprisonné et torturé par les autorités coloniales pour avoir refusé que les rails de chemin de fer traversent son domaine lors de la construction de la voie des chemins de fer reliant Dakar au Mali. L'histoire de ce propriétaire terrien est rentrée dans la légende et ce fait historique acquiert une dimension légendaire.

Autre point important sur le griotisme : l'histoire relatée par le griot est racontée comme une épopée ; cela sous-entend que les faits historiques sont mélangés au merveilleux. Tous les éléments en rapport avec la grève de 1947 sont traités dans *Les bouts de bois de Dieu* et tous ces éléments sont réels hormis, la marche des femmes des grévistes sur Dakar, dont les modalités, le déroulement, nous rappellent l'épopée.

Écrire ou réécrire l'Histoire serait pour Sembène le moyen de faire rappeler ou faire découvrir l'histoire tragique, dramatique de son pays, dont certains éléments sont guettés par l'oubli ou par l'omission. L'écrivain déplore la méconnaissance du peuple sénégalais de son passé, de son histoire, et c'est suite à ce constat que le recours à l'écriture de l'Histoire se serait naturellement imposé à lui. L'Histoire, pour cet écrivain, est traumatisée par le phénomène colonial qu'a connu l'Afrique durant plus d'un siècle.

Ousmane Sembène dénonce la rencontre violente de son pays avec la France et fait le procès d'un colonialisme qu'il juge oppressif et méprisant. L'écriture de l'Histoire chez cet auteur s'accompagne d'une critique sans concession de la violence raciste, de l'exploitation économique et humaine du continent africain par la France durant plus d'un siècle d'occupation. Dans *Ô pays, mon beau peuple*, Sembène revient longuement sur les affres de la colonisation, l'exploitation économique et l'aliénation culturelle et identitaire du Sénégal par la France. Dans *Les bouts de bois de Dieu*, l'écrivain évoque également la colonisation française mais insiste surtout sur la première grève historique des cheminots, à laquelle il a participé en tant qu'acteur actif. L'historiographie chez l'écrivain sénégalais s'accomplit à travers une attaque de l'exploitation capitaliste et une dénonciation d'une discrimination sociale bien spécifique de la colonisation. L'écrivain revient également sur les temps anciens et l'âge d'or de l'Afrique ; il condamne les campagnes d'assimilation entreprises par le pouvoir colonial, sa tentative de substituer l'histoire de l'Afrique noire à sa culture et la remplacer par la civilisation européenne. Écrire l'histoire signifierait également pour Sembène accepter les tragédies qu'ont vécues les populations africaines et les réconcilier avec ce passé violent avec lequel elles n'arrivent pas à composer. L'écrivain souhaiterait surtout faire connaître l'histoire de son pays à tous ceux qui la méconnaissent parce que le gouvernement sénégalais après les indépendances n'a pas rectifié, selon Sembène, certains faits historiques erronés en rapport avec le colonialisme et les origines de l'identité des Sénégalais. Il qualifie d'ailleurs ce silence des autorités de « verrouillage de l'Histoire ».

L'ensemble de l'œuvre d'Ousmane Sembène se bat contre le verrouillage de l'Histoire et « l'oubli partagé » (Moussaoui, 2008 : 259) et nous pousse à penser que l'écriture romanesque chez cet écrivain peut être considérée comme prétexte, moyen pour « dire » l'Histoire. L'essence même de ses œuvres n'est pas le discours fictionnel mais plutôt historique. Le but premier de l'auteur ne serait donc pas d'écrire des histoires mais plutôt d'écrire l'Histoire, la faire découvrir et la seule façon d'y parvenir serait de la romancer.

Sa production romanesque est en fait une enquête sur l'Histoire, mais, avant tout une « quête » continue des faits historiques qui font l'identité sénégalaise. Le rapport étroit de Sembène avec l'Histoire se traduirait par un engagement pour l'affirmation de l'identité du Sénégal et de l'Afrique noire et c'est à travers une recherche constante de l'Histoire qu'il parviendrait à remonter aux racines de l'identité d'une partie de ce continent.

BIBLIOGRAPHIE :

BONIFACE, Mango-Mboussa (2009). Sembène Ousmane et l'extraversion de l'Afrique. *Africulture, 76*, 70-80.

CHEVRIER, Jacques (1986). *L'arbre à palabre : essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier.

DIATABE, Massan Makan (1985). *Comme une piqûre de guêpe*. Paris : Présence Africaine.

GHALI, Noureddine (1976). Interview de Sembène Ousmane, *Cinéma 76, 208*, 83-95.

GOURDEAU, Jean- Pierre (1984). *Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane*. Paris : Bordas, collection lecto-guide francophonie.

HAFFNER, Pierre (1985). Eléments pour un autoportrait magnétique. *L'Afrique littéraire et artistique, 76*, 20-24.

KOUROUMA, Ahmadou (1968). *Les soleils des indépendances*. Paris : Seuil.

MOUSSAOUI, Abderrahmane (2008). *La réconciliation nationale en Algérie. Une restauration de l'ordre sans reconnaissance*. In Jean-Paul PAYET et Alain BATTEGAY (dir.), *La reconnaissance à l'épreuve : Explorations socio-anthropologiques* (pp. 259-268). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

NORA, Pierre (1992). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

SEMBÈNE, Ousmane (1960). *Les bouts de bois de Dieu*. Paris : Le livre contemporain.

SEMBÈNE, Ousmane (1957). *Ô pays, mon beau peuple*. Paris : Le livre contemporain.

SEMBÈNE, Ousmane (1966). *Le Mandat* précédé de *Vehi Ciosane*. Paris : Présence Africaine.

SEMBÈNE, Ousmane (1996). *Guelwaar*. Paris : Présence Africaine.

SURET-CANALE, Jean (1977). *Afrique noire occidentale et centrale. De la colonisation aux indépendances (1945-1960)*. Paris : Editions sociales.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Herta Müller sau Istoria ca istorii personale distruse

Herta Müller or History as Shattered Personal Histories

SERENELA GHIȚEANU
Universitatea Petrol-Gaze din Ploiești

Cuvinte-cheie

Herta Müller; roman contemporan; totalitarism; memorie personală/colectivă.

Scrierile Hertei Müller ocupă un loc foarte important în literatura europeană descriind destinele dezrădăcinaților și ale opozanților trăind într-un sistem totalitar, ceea ce a și contribuit la obținerea în 2009 a Premiului Nobel de către scriitoarea originară din Banatul românesc. Hertei Müller și-a făcut aproape o misiune din denunțarea, în opera sa literară, a ororilor comise de regimul comunist din România. Alegerea ei etică, generată de un conflict cu poliția politică a lui Ceaușescu în urmă cu câteva decenii, este o mărturie prețioasă acum, la treizeci de ani de la căderea regimurilor comuniste din Europa. Familia de șvabi bănățeni a Hertei Müller a suferit de pe urma ambelor tipuri de totalitarism care au dominat istoria europeană a secolului XX. În cărțile sale de (auto)ficțiune sau eseuri Herta Müller valorifică o serie de istorii personale – ale membrilor familiei ei, dar mai ales a ei proprie, ca tânără scriitoare și membră a „Grupului de acțiune Banat", care este hărțuită de Securitate și, în cele din urmă (în 1987), forțată să părăsească România și să plece în Germania Federală. Ne propunem să urmărim în acest articol felul în care Istoria cea Mare poate zdrobi istoriile mici (ale unor indivizi nevinovați), așa cum ne arată Herta Müller în tot ceea ce scrie. În demersul nostru utilizăm concepte și idei articulate de Hannah Arendt în monumentala sa lucrare *Originile totalitarismului*.

Keywords

Herta Müller; contemporary novel; totalitarianism; personal/ collective memory.

Herta Müller's writings occupy a prominent place in the European literature approaching the destinies of those who have been uprooted and who have been fighting against a totalitarian regime – which, among other reasons, lead to her literary work being awarded the Nobel Prize in 2009. Denouncing in her fiction horrors committed by the Romanian communist regime has become almost a mission for Herta Müller. Her ethical choice, stemming from a conflict with Ceausescu's political police several decades ago, stands as a valuable testimony now, thirty years after most European communist regimes came to an end. Herta Müller's Swabian family suffered because of both forms of totalitarianism dominating Europe throughout the 20th century: Nazism and Communism. Herta Müller's (auto)fiction and essays are based on several personal histories – of her family members and mostly her own, as a young writer and member of the "Action Group from Banat", harassed by the Secret Police and eventually driven to leave Romania for West Germany in 1987. In this article, we intend to analyze how History can shatter personal histories (of innocent individuals), as reflected in Herta Müller's books. To this purpose, we make use of several concepts and ideas articulated by Hannah Aredt in her monumental *Origins of Totalitarianism*.

În 2009, Hertei Müller i se acorda Premiul Nobel pentru Literatură, iar Comitetul Nobel îşi motiva alegerea prin faptul că opera scriitoarei din Banat înfăţişează „cu concentraţia poeziei şi francheţea prozei viaţa celor deposedaţi". Nu este vorba doar despre deposedarea materială cu care, de pildă, se confruntă, în primul rând şi în mod evident, deportaţii, ci şi (ori mai ales) despre răpirea dreptului la viaţă personală într-un stat totalitar, prin intervenţia poliţiei politice, din pricina căreia, precum protagonistul din *Procesul* lui Kafka, un individ nevinovat ajunge să îndure diferite traume susceptibile să-i distrugă fibra umană.

Născută în 1953, Herta Müller face studii de germanistică şi română la Universitatea din Timişoara şi încă din timpul studenţiei aderă la „Grupul de Acţiune Banat", asociere a câtorva tineri şvabi, care discută literatură, apoi politică. Intrând rapid în vizorul Securităţii, toţi membrii acestui grup sunt apoi interogaţi şi hărţuiţi de poliţia politică a regimului. În discursul ei de mulţumire de la decernarea Premiului Nobel, Herta Müller îi aminteşte ca pe nişte prieteni care au ajutat-o mult să devină ceea ce este şi ca pe un grup de sprijin psihologic de nepreţuit în acea perioadă foarte grea.

Lucrând ca traducătoare la fabrica Tehnometal din Timişoara, Herta Müller refuză să devină informatoare a Securităţii şi astfel începe o hărţuire zilnică, menită să o facă să îşi părăsească locul de muncă. Rezistă trei ani, după care începe să dea meditaţii unor copii ai căror familii sunt însă destul de repede informate despre necazurile ei cu Securitatea şi care renunţă, în consecinţă, la serviciile ei. Apariţia şi premierea în Germania Federală, în 1984, a volumului ei de debut *Ţinuturile joase* (*Niederungen)*, în varianta necenzurată, nu aşa cum apăruse în România, în 1982, înteţeşte hărţuirea scriitoarei de către Securitate. Este lăsată să viziteze Germania Federală dar, spre uimirea tuturor, se întoarce în România de fiecare dată. Cum i se retrage însă dreptul de semnătură, cum are dovezi că locuinţa îi e vizitată – în lipsa ei – de Securitate şi înţesată de microfoane şi cum, în plus, este chemată periodic la interogatorii, Herta Müller decide în 1987 să plece în Germania Federală, împreună cu mama sa şi cu soţul ei de atunci, scriitorul Richard Wagner. Este lăsată, de fapt, să plece definitiv din ţară, pentru că este deja o persoană prea incomodă pentru regim, neputând fi coruptă ori anihilată.

Toată opera literară a Hertei Müller îi reflectă biografia şi, cu toată că e scrisă în limba germană, se referă numai la România, la regimul comunist de la Bucureşti, la Ceauşescu şi la poliţia lui politică, Securitatea. De asemenea, ea scrie şi despre deportările şvabilor din Banat în lagărele de muncă silnică din URSS în 1945: romanul *Leagănul respiraţiei*, cu acest subiect, este dedicat poetului Oscar Pastior, fost deportat, în tinereţe, într-unul din aceste lagăre, apoi devenit, prin şantaj, informator al Securităţii, în fine, emigrat în Germania Federală.

În (auto)ficţiunea şi eseurile Hertei Müller găsim mereu aceeaşi eroină, având mereu aceleaşi experienţe. Subliniind faptul că nu şi-a dorit iniţial să devină scriitoare, Herta Müller plasează momentul impulsului de a scrie în perioada de după moartea tatălui său într-un spital din Timişoara. Figura tatălui este una negativă în opera scriitoarei. După ce participă la Al Doilea Război Mondial ca membru în brigăzile Waffen-SS, tatăl Hertei Müller se întoarce în satul natal, Niţchidorf, din Banat, pe care nu îl va mai părăsi până la moarte şi unde va lucra ca şofer. Ca şi alţi şvabi care, în tinereţe, au luptat de partea Germaniei naziste, mulţi ani după aceea, la câte o petrecere, el cântă, alături de ceilalţi, vechi cântece naziste. Este un bărbat dur, ajuns alcoolic, iar felul în care nazismul şi-a pus pecetea pe viaţa sa o pune serios pe gânduri pe fiica lui, care, cînd el moare, simte că destinul ei ar putea fi marcat tot atât de mult de regimul comunist, precum viaţa tatălui de nazism: „am scris de la bun început despre tata şi-apoi mereu tot din nou despre el. Fiindcă atâta timp cât a trăit, viaţa lui s-a răsfrânt necontenit într-a mea" (Müller, 2011: 90). Când află care a fost destinul poetului ei preferat, Paul Celan, scriitoarea se

îngrozeşte la gândul ca tatăl ei ar fi putut să fie călăul părinţilor acestuia (Müller, 2016: 32). În acelaşi timp, deportarea mamei ei are loc ca efect al „războiului tatălui", prin urmare iţele Istoriei se încâlcesc în această familie încă de la generaţia părinţilor: „Pornind de la acest sat şi această casă părintească, văd peste tot istorie" (32). Iar povestea lor se aseamănă, de fapt, cu milioane de alte destine, devenite simple accesorii ale Istoriei mari: „Orice istorie familială este printre altele şi un abţibild domestic al istoriei contemporane" (Müller, 2011: 33). Herta Müller îşi dă seama că trebuie să facă o alegere: să colaboreze cu regimul sau nu. Alegerea ei este una etică: întâi rezistă, apoi se opune activ regimului comunist: „Copilăria are o dată de expirare destul de rapidă. După care, fie că vrei sau nu, eşti tu însuţi responsabil pentru ceea ce eşti, şi singur trebuie să te educi o viaţă întreagă" (33).

Istoria secolului XX este marcată profund în Europa de două totalitarisme: nazist şi comunist. Instituind dictaturi în toate ţările în care a ajuns la putere, Partidul Comunist, deşi a pretins că se opune nazismului, a dovedit rapid că este doar o altă faţă a răului totalitar. În lucrarea sa de referinţă *Originile totalitarismului*, Hannah Arendt analizează pe larg felul în care se deosebesc toate regimurile despotice de până atunci de regimul totalitar comunist instituit, mai întâi, în urma Revoluţiei bolşevice din 1917, în nou-formata (1922) URSS, extins apoi în ţări-satelit ale URSS, în Europa de Est, dar şi pe alte continente, în variante adaptate local, în Coreea de Nord, în China sau în Cuba.

În familia Hertei Müller, cele două totalitarisme ale secolului XX european se întâlnesc, prin efectele lor, într-un mod dramatic. Bunicul scriitoarei, fost negustor bănăţean de cereale, se vede deposedat de comunişti de toate bunurile, încât nu-şi mai poate permite să plătească un frizer. Chitanţierele din timpul afacerii cu cereale devin preocuparea sa zilnică, pentru că notează aproape maniac în ele tot ce cumpără, lucruri de altfel complet derizorii. Fiul său mai mare, abia căsătorit, pleacă pe front, în Al Doilea Război Mondial, şi „revine" acasă sub forma unei fotografii care înfăţişează o moviliţă acoperită de o pânză albă: este tot ceea ce a mai rămas din el în urma exploziei unei bombe. Copil fiind, Herta Müller priveşte uluită această fotografie consfinţind sfârşitul vieţii unchiului ei, cel despre care bunicul, pe vremuri ajutat în afaceri de un evreu, spune şocat că s-a întors de la studii cu creierul „spălat" de nazişti: „I-a făcut Hitler farmece" (Müller, 2011: 100). Bunica, în schimb, mama acestui tânăr, îi păstrează acordeonul ca pe un soi de relicvă. Copilul Herta Müller e nu doar perplex în faţa acestui obiect pus în camera de oaspeţi şi care ei îi pare că seamănă cu un sicriu, dar e şi obligată să ia lecţii de acordeon, deşi nu-i place acest lucru.

La imposibilitatea bunicii de a face travaliul de doliu după fiul ei se adaugă experienţa de lagăr a mamei Hertei Müller. În 1945, în vârstă de 17 ani, ea face parte din lotul şvabilor care sunt deportaţi într-un lagăr din URSS, de unde se întoarce în 1950. Profund traumatizată de cei cinci ani petrecuţi în lagărul din URSS, singura ei ieşire din sat, mama Hertei Müller îi transmite fiicei ei, fără să vrea, spaima îndurată în tinereţe. Povestea despre foametea îndurată odinioară de mamă îi pune copilei un nod în gât când mănâncă, iar actul pieptănării o face să tremure, pentru că vizualizează capetele rase ale femeilor din lagăr. Devenită adultă, ea nu mai aude istorii traumatizante de la mama ei, pentru că aceasta, brusc, nu mai povesteşte nimic.

Atmosfera în această familie marcată de Istorie este una destul de sumbră şi e mai apăsătoare decât sărăcia prezentă peste tot în România, după Al Doilea Război Mondial. Traumele par mai uşor de gestionat dacă sunt ţinute sub obrocul tăcerii, ceea ce duce însă la o alienare a celor care nu comunică între ei: „Obiectele noastre formau laolaltă un tot, în timp ce capetele noastre erau cu totul separate. Trăiam astfel în aceeaşi casă trei generaţii. Când n-ai obişnuinţa să-i adresezi celui de lângă tine o vorbă, nici n-ai de ce să te obişnuieşti să gândeşti

în cuvinte" (Müller, 2005: 92). Abia mai târziu scriitoarea va realiza cât de greu le-a fost membrilor familiei ei, pentru că fiecare, spune ea, „a fost convocat de istorie, trebuind să i se înfăţişeze ca făptaş sau ca victimă" şi nescăpând niciunul „rămas nevătămat când a fost destituit din istorie" (105).

Mai mult, aparţinând etniei şvabe, familia aceasta are parte de o vină suplimentară, în timpul regimului comunist: „minoritatea germană a fost trasă la răspundere pentru aceste crime [ale naziştilor], în vreme ce românii s-au prezentat ca antifascişti. În aceste condiţii tăcerea devenea lege… Părinţii mei au fost şi au rămas dresaţi prin frică. Frica de pedeapsa politică i-a făcut să devină complet slugarnici, incorigibili şi laşi" (Müller, 2016: 29-30). Prin urmare, devenită adultă şi având deja probleme cu Securitatea, Herta Müller constată cu amărăciune că, din frică, mama ei o învinovăţeşte că nu colaborează cu regimul ca să aibă o viaţă mai bună şi liniştită. Peste ani, scriitoarea va mărturisi, detaşandu-se în mod uimitor de subiectivism: „Până azi nu ştiu cum să clasific extremul oportunism al mamei mele. Să-l minimalizez numindu-l simplicitate de ţărancă, se lasă el explicat prin lagărul de muncă forţată ori poate prin spaima resimţită pentru copilul ei? Faptele există, dar ce ne pot spune ele?" (Müller, 2016: 31).

Devenind opozantă a regimului comunist, Herta Müller înţelege pe propria-i piele că a intra în conflict cu Istoria te marchează psihic pe viaţă şi că îţi modifică nu doar cursul existenţei de după eveniment, ci şi ce ai trăit înainte: „Ceea ce a existat înaintea rupturii ţi se înfăţişează după, ca şi cum ar fi fost încă de pe atunci – în mod ascuns, şi de aceea neînţeles la timp – o prevestire nedisimulată a pierderii de mai târziu – un prolog trecut cu vederea din neglijenţă" (Müller, 2005:106).

Locul central în opera Hertei Müller ajunge să îl ocupe rolul poliţiei politice într-o dictatură, căci „poliţia secretă şi agenţii ei sunt singura clasă făţiş conducătoare în ţările totalitare, iar criteriile şi scara lor de valori pătrund întreaga textură a societăţii totalitare" (Arendt, 2014: 580). Interogatoriile la care e chemată autoarea sunt descrise în multe dintre romanele sale, apoi în cărţile sale de autoficţiune şi în cele de eseuri. Printre figurile securiştilor care o interoghează se află două portrete antologice: căpitanul Piele, din *Animalul inimii,* şi maiorul Albu din *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi.* Pentru a o intimida şi chiar teroriza, ei recurg la diferite trucuri, anunţând-o că îi vor face dosar de drept comun, pentru prostituţie cu arabi (şi râzând că vor găsi uşor nişte arabi care să pretindă asta), sau aducând un câin-lup în camera de interogatoriu. Tratamentul oscilant pe care i-l aplică anchetatorii o derutează, căci Piele îi spune „Ai noroc cu mine" (Müller, 2006: 79), iar Albu o ameninţă direct că va fi înecată în râu – ceea ce o îndârjeşte şi o face să renunţe definitiv la gândul de a se sinucide vreodată prin înec: „Îmi vrea moartea şi mă ameninţă cu râul – păi atunci n-are decât să se spetească şi să ducă singur la capăt murdăria asta" (Müller, 2005: 111-112). Scriitoarea defineşte teroarea la care aceşti ofiţeri de Securitate îşi supun victima drept „banalitate cotidiană, simplă rutină" (87) – ceea ce Hannah Arendt a numit, într-o formulă devenită celebră, „banalitatea Răului".

Acasă, Herta Müller constată că diverse obiecte sunt deplasate, semn din partea Securităţii că pătrunde acolo în lipsa ei oricând vrea. Mai mult, o blană de vulpe este tăiată, bucată cu bucată: „Cu această vulpe amputată locuinţa devenise ca o capcană. Dar nu voiam s-o arunc, îmi ziceam că atât timp cât sunt fixaţi pe vulpe, mă cruţă pe mine" (Müller, 2016: 109). Episodul acesta real al vulpii tăiate reapare în romanul *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul.* Ceea ce o sperie cel mai mult este posibilitatea de a fi ridicată de pe stradă pentru interogatoriu, fiindcă atunci dispariţia ei nu ar mai putea fi pusă direct pe seama Securităţii.

În *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* eroina redă frânturi din interogatorii şi materia epică a romanului este formată din descrierea drumului lung cu tramvaiul către sediul Securităţii, un fel de Coborâre în Infern, care începe încă din timpul nopţii, când are insomnie, şi continuă cu mici ritualuri de protecţie: când pleacă la interogatoriu, trebuie să mănânce o nucă, să păşească cu dreptul, să-şi spună ca lasă acasă spaima, să se machieze, să arate bine, ca să demonstreze că nu renunţă la demnitate. În *Mereu aceeași nea și mereu același neică*, Herta Müller scrie: „Nu mai aveam în mine frica – îi aparţineam" (Müller, 2011: 126), arătând că nevroza născută din spaimă devine „a doua noastră natură… Iar când apoi survine iarăşi vrei ameninţare, nu mai simţi… nimic altceva decât o vătuire… Starea de spirit se nivelează undeva între reflecţie şi resemnare. Să recurgi la logică e fără rost. …Pare ciudat, dar panica interioară şi impasibilitatea exterioară îţi dublează prezenţa… Eşti dublu deposedat de tine însuţi" (Müller, 2011: 126).

O persoană care intra în vizorul Securităţii este supusă şicanelor de tot felul – în cazul Hertei Müller, conducerea fabricii unde este angajată lucrează mână în mână cu poliţia politică şi vrea să o împingă să îşi dea demisia, ajungând să o trimită să lucreze pe trepte. Scriitoarea descrie foarte pertinent şi faptul că în comunism nu ai cum să avansezi cât de cât profesional, decât colaborând cu sistemul: „Orice urcuş social se baza pe hărţuirea celorlalţi – pe făţărnicii, pânde, turnătorie, lichidare psihică. Trebuia să mă resemnez la gândul că nu-s bună de nimic altceva decât de scârbă pentru ce se-ntâmplă şi de spaima să nu fie zdrobiţi oamenii la care ţineam foarte mult" (Müller, 2011: 125). În *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, soţul eroinei e cât pe ce să moară într-un accident cu motocicleta, după care maiorul Albu îi spune eroinei, fără vreun motiv, că mai au loc şi accidente pe stradă…

După ce împlineşte douăzeci de ani, Herta Müller nu mai aude de la mama sa nimic despre lagărul de muncă forţată din tinereţea acesteia, cunoscându-l pe Oscar Pastior în Germania, ea va fi foarte interesată de experienţa pe care poetul a trăit-o în acelaşi loc, în aceeaşi vreme, la aceeaşi vârstă. Scriitoarea începe să îşi ia notiţe ascultându-l, face împreună cu el chiar o călătorie în Ucraina, dar Pastior moare înainte ca Herta Müller să-şi termine documentaţia. Din aceste notiţe se va naşte romanul *Leagănul respiraţiei.*

Hannah Arendt dedică un întreg capitol în lucrarea ei lagărelor de muncă forţată şi de exterminare. Ea lămureşte un aspect foarte important care decurge din însuşi numele lor: „Lagărul de concentrare ca instituţie nu a fost stabilit în scopul vreunei posibile producţii prin munca; singura funcţie economică permanentă a lagărelor a fost finanţarea propriului aparat de supraveghere; astfel, din punct de vedere economic, lagărele de concentrare există mai ales pentru ele însele" (Arendt, 2011: 547). Arendt extinde aria responsabilităţii pentru această teribilă invenţie a secolului XX, exprimând o poziţie empatică şi înalt umanistă: „Lagărele de concentrare sunt laboratoare în care se testează mutaţii în natura umană, iar faptul ruşinos în existenţa lor nu mai e deci doar treaba celor internaţi acolo şi a celor care le conduc [...] este preocuparea tuturor oamenilor. Nici suferinţele [...] nici numărul victimelor nu constituie fondul problemei. E în joc aici natura umană ca atare şi trebuie să ţinem mereu seama de limitele necesare ale unei experienţe care pretinde controlul global pentru a da rezultate concludente" (Arendt, 2014: 564-565).

Herta Müller surprinde foarte exact o trăsătură esenţială din totalitarism, ea subliniază faptul că a colabora cu regimul înseamnă nu doar a te macula pe tine, ci şi a deveni agresiv şi distrugător chiar pentru ceilalţi: „ăştia-şi întemeiază patria statală pe dispreţul faţă de om, planifică frica şi construiesc cimitire. Cu ei omul n-are nicio şansă dacă nu tabără pe alţii" (Müller, 2011: 125). Iar etapa agresivă începe cu distrugerea relaţiilor normale dintre oameni.

Hannah Arendt observă, ca şi alţi istorici, că în totalitarism este deliberat avută în vedere distrugerea vieţii private. Frica face ravagii şi dizolvă orice fel de solidaritate între eroină şi colegii ei din fabrică, după cum îl determină pe un vecin vârstnic şi vulnerabil (soţia lui are Alzheimer) ca, la îndemnul Securităţii, să îşi noteze într-un caiet toate venirile şi plecările ei din bloc. Dincolo de teamă, există o singurătate de care cel urmărit de poliţia politică nu poate scăpa şi pe care Arendt o defineşte ca „experienţa de a nu mai aparţine deloc lumii, care se numără printre cele mai radicale şi disperate experienţe ale omului" (Arendt, 2014: 585). Herta Müller a avut şansa prieteniei solidare cu cei din „Grupul de Acţiune Banat", pe care îi descrie de mai multe ori în *Animalul inimii*: „Pentru că ne era frică, Edgar, Kurt, Georg şi cu mine eram în fiecare zi împreună" (Müller, 2006: 75). Niciunul din ei nu trădează şi toţi se sprijină reciproc. După ce încep să fie chemaţi la Securitate, îşi povestesc amănunţit interogatoriile, ca să nu se contrazică între ei (v. Müller, 2016: 99).

Prietenia scriitoarei cu Jenny, însă, nu mai e la fel. Cea mai bună prietenă din România a scriitoarei ajunge să o trădeze: după emigrare, Herta Müller se trezeşte în Germania cu Jenny, care îi spune că e în faza ultimă de cancer şi că lucrează pentru Securitate, făcând-o să creadă că îi mărturiseşte toată misiunea ei. Însă adevărul spus de ea e doar parţial. Scriitoarea descoperă că Jenny şi-a făcut dublură după cheia locuinţei ei şi este nevoită să o dea afară.

Există însă şi cazurile pe cât de tragice, pe atât de enigmatice, ale prietenilor Rolf Bossert şi Roland Kirsch. Primul ajunge să emigreze în Germania Federală şi în primele trei săptămâni vorbeşte numai despre situaţia regimului de la Bucureşti. Moare, căzând de pe acoperişul căminului pentru imigranţi în care locuia. Herta Müller se întreabă în ce măsură e vorba de o sinucidere, pentru că nervii lui Rolf Bossert ar fi cedat în urma hărţuirii din România, sau e vorba despre o crimă. Roland Kirsch e găsit spânzurat în propriu-i apartament, în România, după ce în noaptea de dinainte vecinii au auzit zgomot venind de la el. De vreme ce locuia singur şi era şi el unul dintre cei hărţuiţi de Securitate, Herta Müller se întreabă din nou dacă nu e vorba de o crimă. Sau dacă e vorba de sinucidere, în ce măsură cineva poate fi împins spre sinucidere, gestul nemaiaparţinându-i, de fapt, ca atare.

Cum România a devenit o imensă puşcărie, din care nu se poate ieşi, visul cel mai tulburător este cel al evadării. În romanul *Omul este un mare fazan pe lume*, personajul Windisch, şvab bănăţean, ajunge să nu mai trăiască decât cu speranţa emigrării. Satul în care trăieşte pare un decor suprarealist, cu accente înfricoşătoare. Azilurile de boli mintale au ajuns închisori mascate: toţi ştiu că într-un spital de la munte au fost ţinuţi mineri din Valea Jiului, dintre cei care fuseseră mai îndrăzneţi în timpul grevei din 1977. Windisch trebuie să accepte un preţ foarte umilitor pentru paşaportul care să-i permită emigrarea: Amalie, fiica lui, e silită să cedeze sexual şi poliţistului, şi preotului, acestuia din urmă pentru că e cel care poate elibera certificatul de naştere. Toată mita dată de Windisch înainte în alimente se dovedeşte insuficientă. Ideea este ca, şi atunci când reuşeşte să îşi atingă scopul, individul care încearcă să plece din marea puşcărie a regimului comunist să ajungă în Occident atât de umilit, încât să nu mai poată savura libertatea atât de dorită. În plus, o vagă nostalgie se deduce dintr-o ultimă frază a lui Windisch, înainte să plece definitiv în Germania, cu soţia şi cu fiica lui: „Acum e iar ca în război… Pleci şi habar n-ai cum şi dacă te mai întorci vreodată" (Müller, 2001b: 147). Este aici povestea dezrădăcinării, drama atâtor milioane de oameni ai secolului XX, victime ale nazismului şi apoi ale comunismului.

Dezrădăcinarea este şi tema romanului *Călătorie într-un picior*. Eroina, Irene, nemţoaică născută în România, izbuteşte să ajungă în Germania, unde crede că o aşteaptă un bărbat, Franz, pe care l-a cunoscut la malul Mării Negre. Realitatea se dovedeşte dură, nu doar pentru

că Franz îl trimite în locul lui pe Stefan, dar mai ales pentru că Irene se simte complet străină în această ţară de adopţie, alta decât ţara *ei*. Totul i se pare rece şi ostil, pătura cu care se înveleşte în azilul pentru imigranţi i se pare ca o piatră de mormânt: „Irene se simţea ca îngropată" (Müller, 2010: 48). Cele două lumi, cea din care a venit şi cea în care a ajuns, sunt mult prea diferite una de cealaltă. Când vede chipuri extenuate, Irene le decodează: „Feţe din Est… Recunoştea acest gen de oboseală care nu avea nimic de-a face cu munca sau cu odihna" (49). Şi totuşi, în Germania „apare" o altă Irene, alta decât cea din România, dar una alienată: „Şi pe fotografiile de la automat era cealaltă Irene" (57). Stefan îi spune: „Uită-te la tine, tot mai ai zâmbetul ăsta estic" (134). În acelaşi registru, în *Regele se-nclină şi ucide,* Herta Müller scrie despre „Privirea Străină" a emigrantului, imposibil de şters de pe chip, imediat recognoscibilă de către alogeni, scriitoarea precizând că „străin" este opusul lui „familiar", nu al lui „cunoscut" (v. Müller, 2005: 152). Eroina din *Călătorie într-un picior* este suspectată la început chiar de către autorităţile germane că ar putea să fie agentă a Securităţii, ceea ce o face şi mai confuză în timp ce încearcă a se obişnui cu noua ei ţară. Deşi e tânără, Irene „se simţea pe dinafară bătrână şi pe dinăuntru neajunsă la maturitate" (Müller, 2010: 163). Dezrădăcinarea presupune o oarecare scindare interioară, emigrantul fiind în permanenţă dedublat şi în relaţii nearmonice cu dublul său. Ataşamentul faţă de ţara de origine, chiar sub dictatură, este ceva misterios. Irene nu ştie ce să răspundă atunci când Franz o întreabă: „Unde-ţi porţi patria aia a ta atunci când ţi se arată împotriva voinţei tale?" (144).

Crimele dintr-un regim totalitar nu seamănă cu cele dintr-unul netotalitar. Hannah Arendt analizează în *Originile totalitarismului* felul în care, depăşind nişte bariere, aceşti noi criminali (sau „băgătorii-de-frică", după expresia Hertei Müller) nu mai pot fi trataţi precum aceia de dinaintea lor:

> ...regimurile totalitare au descoperit, fără să ştie, că există crime pe care oamenii nu le pot pedepsi şi nici ierta. Când imposibilul a fost făcut posibil, el a devenit răul absolut, nepedepsibil, de neiertat… Aşa cum victimele… nu mai sunt „oameni" în ochii călăilor lor, tot astfel această specie complet nouă de criminali este dincolo chiar de limitele în care solidaritatea umană se poate exercita în ceea ce priveşte crima. (Arendt, 2014: 565)

Dar cum să vorbeşti sau să scrii despre oroare ? Herta Müller declară: „Îmi amintesc de vremea dictaturii ca de o viaţă spânzurată de-o aţă subţire, în care ajunsesem să aflu tot mai multe lucruri dintre cele ce nu pot fi spuse în cuvinte" (Müller, 2005: 116). Pe de o parte, deci, există lucruri care, dacă le taci (cum ar spune Paul Goma, care scria în romanul *Gherla* „să nu-i uit şi mai ales SĂ NU ÎI TAC"), îţi permit să ai o viaţă aparent liniştită. Iar dacă nu faci asta, ele duc la hărţuire din partea poliţiei politice şi la lupta pentru supravieţuire fizică şi psihică. Dar când ajungi să trăieşti într-un regim de libertate, ca Herta Müller, în Germania, chiar nu mai ai cum să le mai taci. Este vorba despre viaţa care ţi-a fost pur şi simplu furată: „Această patrie statală ne-a furat nouă, prietenilor mei şi mie, nu numai fabrica şi tramvaiul, ci şi casa, masa şi scaunul, perna de pe pat, tacâmurile. Ba până şi pieptenele cu care ne facem cărare pe păr. Orice unitate de măsură a fost răsturnată cu capul în jos. Ne-au forţat să recurgem la străzile subţiri, singurele căi pe care mai putem păşi sunt propriii noştri nervi" (Müller, 2011: 125). Herta Müller mărturiseşte că Securitatea a defăimat-o sistematic, prin diverse denunţuri anonime sau prin alte strategii de compromitere, şi după emigrarea ei în Germania, chiar acolo, în noua ei ţară, susţinând că ea ar fi lucrat pentru poliţia politică.

Rememorarea traumei prin povestire are un rol esenţial: acela de a da un sens traumei, de a nu o lăsa abstractă, atotstăpânitoare, şi de a-l ajuta pe cel traumatizat să o înţeleagă. Este terapia practicată de mulţi dintre supravieţuitorii Holocaustului, de exemplu. Herta Müller mărturiseşte că a avut nevoie de ani de zile pentru a putea înţelege unele dintre aspectele lucrurilor pe care le-a trăit în tinereţea sa în Romania şi explică: „pe atunci a trebuit mereu să fac sau să evit prea multe deodată. În orice întâmplare era cuprins un interval, erau lucruri ce nu-şi găsiseră locul, bătaia de cap în faţa cui să vorbeşti sau să taci, când, unde şi cum" (Müller, 2005: 118). Scriitoarea precizează că trecutul nu revine niciodată în minte cronologic, ci „ca faţete ale lucrurilor" (119), pentru că „memoria îşi are propriul ei calendar" (119). Felul în care detalii noi apar din memorie mai târziu şi se recombină între ele duce la noi înţelesuri, dar şi la neînţelegeri: „Pe nesimţite, nejustificat, nepermis se formează un trecut prezent într-un prezent trecut" (121). Iar starea pe care o ai atunci când faptele sunt când rememorate exact, când deformate, este una în care eşti „şi complet nebun, şi perfect normal" (122). Formula „şi complet nebun, şi perfect normal" ilustrează foarte exact şi expresiv felul în care hărţuirea unui individ de către poliţia politică a unui stat totalitar îl distruge pe acesta, chiar dacă el supravieţuieşte şi chiar dacă, supravieţuind, el depune şi mărturie despre ceea ce trăit. Modul în care acţionează poliţia politică a unui stat totalitar este una fără precedent în istoria universală până în secolul XX, iar numeroasele victime ale nazismului şi comunismului, cu toate poveştile lor de oroare, stau mărturie în acest sens.

Pentru Herta Müller, scrisul este nu doar terapie. Reamintindu-i pe cei care înseamnă mult pentru ea, fie vii sau morţi deja, scriitoarea precizează:

> Atunci când scriu, aceasta îmi este o îndatorire morală poate naivă, distribuită în hapuri mititele. A fost şi este opusul oricărei priviri „de sus", a oricărui gen de ideologie şi, din această cauză, şi cel mai bun remediu împotrivă. […] O îndatorire morală lăuntrică, venind din motive foarte personale, îi irită şi deconcertează pe amatorii de ideologie. (Müller, 2005: 97)

Poveştile membrilor familiei Hertei Müller sunt emblematice pentru cele două totalitarisme ale secolului XX. Transpunerea acestor poveşti de viaţă, dar mai ales a poveştii ei personale în opere de ficţiune sau de autoficţiune reprezintă nu doar o mărturie tulburătoare, nu doar un atât de necesar apel la memorie, ci şi exemplul admirabil al unei alegeri profund etice.

BIBLIOGRAFIE:

MÜLLER, Herta (2006). *Animalul inimii.* Ediţia a II-a. Traducere din limba germană de Nora IUGA. Iaşi: Polirom.

MÜLLER, Herta (2014). *Astăzi mai bine nu m-aş fi întâlnit cu mine însămi.* Traducere din limba germană de Corina BERNIC. Bucureşti: Humanitas.

MÜLLER, Herta (2010). *Călătorie într-un picior.* Traducere din limba germană de Corina BERNIC. Bucureşti: Humanitas.

MÜLLER, Herta (2011). *Mereu aceeaşi nea şi mereu acelaşi neică.* Traducere din limba germană de Alexandru Al. Şahighian. Bucureşti: Humanitas.

MÜLLER, Herta (2011b). *Omul este un mare fazan pe lume.* Traducere din limba germană de Corina BERNIC. Bucureşti: Humanitas.

MÜLLER, Herta (2016). *Patria mea era un sâmbure de măr.* Traducere din limba germană de Alexandru Al. ŞAHIGHIAN. Bucureşti: Humanitas.

MÜLLER, Herta (2005). *Regele se-nclină şi ucide*. Traducere din limba germană de Alexandru Al. ŞAHIGHIAN. Iaşi: Polirom.

***

ARENDT, Hannah (2014). *Originile totalitarismului*. Traducere din limba engleză de Ion DUR şi Mircea IVĂNESCU. Bucureşti: Humanitas.

CESEREANU, Ruxandra (2016). Herta Müller – Traume şi abuzuri ale Securităţii. Memoria Rezistenţei. *Transilvania, 7*, 1-6.

CRAŞOVAN, Elena (2009). Sarcasm şi tandreţe. *Orizont, 10*, 15.

DRAGOSTE, Cosmin (2007). *Herta Müller-metamorfozele terorii*. Craiova: Aius.

GLĂVAN, Gabriela (2009). Anima neagră. *Orizont, 10*, 14.

HODEAN, Cristina (2016). H. Müller – autor al literaturii globale. *Vatra*. https://revistavatra.org/2016/05/24/herta-muller-autor-al-literaturii-globale/ [Sursă accesată pe 2 martie 2020].

LUNGEANU, Violeta-Teodora (2014). Herta Müller, *Animalul inimii* – poziţii liminale în raport cu sinele şi cu spaţiul literar naţional. *Philologica Jassyensia, X, 1 (19)*, 403-411.

MÜLLER, Herta (2003). „Limba română participă la limba germană în care scriu". Interviu luat de Gabriela Adameşteanu. *Revista 22, 6*, 10.

MÜLLER, Herta (2009). „Am refuzat să nu mai gândesc!". Interviu luat de Robert Şerban. *Orizont*, *10*, 16-18.

NUBERT, Roxana (2009). Viaţa la periferie. *Orizont, 10*, 13.

PRUS, Elena (2010). Herta Müller: hermeneutica dictaturii. *Metaliteratura, X, 1-4 (23-24)*, 202-209.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Intimate Microspheres in Fernando Pessoa and Other Refugees from History: Notes on the Topology of Symbolic Space and Extracultural Condition

EWA A. ŁUKASZYK
Universiteit Leiden

The essay deals with the poetic creation of intimate space bubbles, as if isolated from the rest of the world reducible to a map dominated by History and the imperial mechanism as its driving force. The text in focus is *Antinous* by Fernando Pessoa, where such a microsphere of affect is built around a homoerotic relationship. The case of the poet living in the times of the advent of Portuguese fascism is put in the context of several East-European refugees from History striving to reconstruct their lost intimacies in the margin of the hegemonies that ousted them from their own countries (Cioran, Eliade, Miłosz). I claim that the subject constructing his intimate topology transgresses the limitations of his cultural inscription, that appears as disgracefully locatable, hemmed in History; he adopts an extracultural stance. The refugees from History, losing their language and the immediate contact with their national cultures, strive to communicate with a larger, universal dimension. In a way, such private, extracultural topologies run parallel to the imperial claim of universalism. Yet the microsphere of affect communicating with the universalist macrosphere introduces a qualitative difference, as it is built upon the authenticity of loss and longing, rather than drive for hegemony and control.

Keywords

Pessoa; Eliade; Cioran; Miłosz; empire; topology; extracultural.

I.

In 1884, Edwin Abbott, a theologian and mathematician educated at St John's College, Cambridge, published a satirical novella *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, settled in a two-dimensional world where women were reduced to simple line segments and men, always bigger and greater than them, were polygons with a varying number of sides (the narrator was a modest square, still better-off than a mere triangle). The book was intended both as social satire and vulgarization of the mathematical concept of dimension. Already at the time, it was a productive scientific notion, playing a crucial role in the efforts at transgressing the conceptual limitations of Euclidean geometry, present, among others, in the new, differential geometry postulated by the German mathematician Bernhard Riemann (1826-1866). Certainly, Abbot's book was not the only attempt at bringing those new concepts of space continuum closer to the general public. In 1888, the editor of the journal *San Francisco Examiner*, subscribing with the initials A.G.B., published an article under the title "Whither?", describing three cases of strange and sudden disappearance of people. The mystery was to be solved

by a German erudite, a certain doctor Hern from Leipzig, who admitted that those persons had fallen into a different dimension, predicted by non-Euclidean geometry. Those additional dimensions were supposed to create bubbles of complete void that the German scholar described as *vacua*. Later on, the alleged journalistic enquiry was included, under the title *Mysterious Disappearances*, in the volume of ghost stories *Can Such Things Be?*, leaving no further doubt about the identity of the author: the story had been written by the American master of supernatural genre and black humour, Ambrose Bierce.

This is how the expression "the fourth dimension" was to become durably associated with the domain of ghosts and all kinds of unearthly manifestations. Nonetheless, to speculate that the space we inhabit might be discontinuous and we might live in either a lower or a higher dimension are interesting thought experiments. The number of dimensions in which we are immersed has various implications. Abbot's flat beings certainly could not eat their soup with a spoon; furthermore, they could not even have a digestive tube, because in such a case they would be divided into two separate parts. But the reality they inhabited was far richer than a Pointland without any dimension whatsoever, or a Lineland, where they would only be able to move back and forth in a single dimension. Two dimensions were just enough for many interesting things to happen, but the inhabitants of the Flatland were easy to control. They could be imprisoned simply by drawing a line around them. They could not jump across such a divide to break free (jumping would require an additional dimension, perpendicular to their world); so they remained completely isolated in their allotted section of the surface. Other polygons and line sections could neither get through to them nor see them, because, from their perspective, they could perceive only the dividing line that was circumscribing the prisoner. Yet the access to the third dimension, developing perpendicularly to the surface world of the Flatland, would offer an immediate insight into their prisons. If the polygons could construe it, they would set themselves free.

As people, not polygons, we live in a three-dimensional physical world (adding the fourth dimension of time). But what interesting things might happen if we could construe even more dimensions in the symbolic space we mentally inhabit? In such a case, we might perhaps be able to break free from many subtle forms of incarceration, jumping across the divides separating us from whatever we love. We might even seek refuge out of History, a Flatland of our own located on a political map drawn by hegemonic powers. Our homeland, the placedness of our belonging, is usually inscribed on such a flat surface of a map and thus hopelessly subordinated to hegemonic forces that repeatedly send us to exile and shatter the realities where we used to feel at home. As I think about it, our situation, after all, is not so very different from that of the inhabitants of the two-dimensional Flatland. The idea of constructing, through literature, an extra dimension of the symbolic space that the oppressed subjects might mentally and affectively inhabit is thus a tempting possibility. Let's try to follow its implications.

II.

The Portuguese modernist Fernando Pessoa was yet another writer fascinated with the advent of the new, multidimensional geometry. He mentioned it, among other instances, in "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", an article attributed to his heteronym Álvaro de Campos and published in the review *Athena* in 1924. According to Pessoa/Campos, the advent of the new era of non-Euclidean geometry obliged the poets to revise also the canonical, Aristotelian aesthetics. By the time Pessoa created his heteronyms, the

mathematicians made a considerable progress in relation to Riemannian geometry. The original idea of five-dimensional field theory that Theodor Kaluza presented to Einstein in 1919 was to get a quantum interpretation by Oskar Klein in 1921. The latter introduced the hypothesis that the fifth dimension was microscopic, curled up into a circle with a radius as small as 10^{-30} cm; (later on, this hypothesis would become an important precursor to string theory). Certainly, it is reasonable to admit that Pessoa hardly got any insight in those hermetic aspects of the new physics; nonetheless, he strived to shape his poetical discourse in consonance with the vertiginous novelty of modern science. Both his ortho- and heteronymic writings are rich in paradoxes concerning inner surfaces (*cousa real por dentro,* a real thing seen from inside) that do not necessarily coincide with the external ones (*cousa real por fora,* a real thing seen from outside), as if he attempted to sketch his own multidimensional universe of poetic imagination, rich in mysterious "curled up" dimensions, in parallel to those of Einsteinian relativity and Kaluza-Klein theory. In its own poetic categories, that are necessarily far away from mathematical rigour, Pessoa's vision seems to welcome a topological kind of reflection. The very project of heteronyms may be interpreted as the poet's attempt at transforming himself, a mere polygon man reduced to the Portuguese Flatland, into a true multidimensional polyhedron bulging out of the platitude of the provincial reality that one might associate with his geographical and chronological location.

Pessoa, I dare say, may be regarded as an Abbottian polygon trying to unstick or peel himself off his native Flatland, against all the adhesive powers keeping him in place. His colonial biography – suspended, at a tender age, between two empires, the Portuguese and the British one – predisposed and prepared him for such a transgressive endeavour. Due to his widowed mother's second marriage, he found himself in the household of the Portuguese consul in Durban, city where he also obtained his English-speaking education. Having created such a double cultural, mental and linguistic allegiance, he became alien to much of the Portuguese climate of his time. Even if, later on, Pessoa was to become the bard of Portuguese maritime and spiritual empire in *Mensagem*, he could not fully adopt the stance of a *saudosist* (representative of *saudosismo,* Portuguese literary nationalism) that was quite a natural choice for many of his fellow poets. He was also unable to provide yet another instance of the literary diction harmonized with the ideological background of the so called Lusitan integralism (*integralismo lusitano*). Instead, he constantly run parallel to himself in his heteronyms, such as Álvaro de Campos, and – even more remarkably – such as António Mora, a "neopagan" thinker partially covered by the shadow of the local form of fascism. On the other hand, it is not by accident that Álvaro de Campos in Lisbon is presented by his creator as an entity belonging somewhere else, as if he was a strange maritime organism accidentally blown onto a sandy beach. Campos, formed in Glasgow and vaguely representative of the type of Portuguese Jew, appears as not entirely a man of the nation in those years of exacerbated nationalism; he is rather the bearer of a non-identity and nationless condition of seamen, freebooters, lawless adventurers. This is why his *Ode marítima,* although written in Portuguese, echoes with a sailors' song in English: *Fifteen men on the Dead Man's Chest / Yo-ho ho and a bottle of rum!* (Pessoa, 1990: 169). And there is more than just English: strands of what appears as primary human speech are interwoven with Portuguese as the dominant language of the poem. The extensive text is segmented by repeated inarticulate irruptions, exclamations and vocalises, older than codified languages and identities, connoting precisely the absence of identification, legitimacy, law and ideology. A daring stance for integralist times.

Pessoa, as polyhedral as he might be, offers an abundant material for the study of the potential introduced by hegemonic systems of thought. In the general outlook of his ortho– and heteronymic creation, the reader receives a spectrum of possible attitudes of a subject confronted with hegemony, epitomized by colonial empires (especially the British and the Portuguese one) existing side by side on the political map of the world and superposed in the multidimensional mental space of Pessoa. As a bilingual writer, he participated in the spheres of communication produced by each of the imperial languages, sharing, at the same time, the burden of their ideologically determined discourses and speech practices. Yet, showing the relativity of each set of received coordinates, he was able to transcend and neutralize them. Perhaps this is why the imperial theme takes such an unexpected turn in his English-speaking poem *Antinous* – especially if we treat it as a counterbalance in relation to Pessoa's most famous achievement, the exalted vision of the Portuguese paracletic empire in *Mensagem*.

Certainly, *Antinous* is quite a peculiar imperial dream: that of an emperor mourning the loss of his young Bithynian lover. The bereavement, thus, is felt by an imperial ruler, not just one among countless imperial victims of all times; yet even an autocrat is also a man. The falling rain, one of those paradoxical phenomena involving the external and internal surfaces of people and things – "The rain outside was cold in Hadrian's soul" (Pessoa, 1995: 290) – seems to isolate the mourner as if in a space bubble, a separate dimension, forming a topological singularity. It bulges out of the usual playground on which the imperial history is enacted. The moment of dimensional unsticking provoked by unbearable loss, disturbing and contorting the subject that till then remained quite consubstantial with his imperial Flatland, is clearly identified. It forms as if a sharp edge between the usual reality of sovereignty and the sudden detachment from the usual two dimensions of the empire:

> Suddenly did the emperor suppose
> He saw this room and all in it from far.
> He saw the couch, the boy, and his own frame
> Cast down against the couch, and he became
> A clearer presence to himself (…). (298)

The imperial map, "a scroll/rolled up", sinks into the void, as "the wide world" becomes "hollow" with Antinous' absence; an unexpected depth emerges beyond the smooth, flat surface of things. Also, there appears a temporal bridge between the present moment and eternity: Hadrian conceives the idea of transforming his love into a marble, immortalizing Antinous in a "deathless statue". Yet, with this simple act of posthumous commemoration, an essential change in the spatio-temporal tissue seems to occur, forming as if a shortcut, a channel of connection between the ephemeral and the eternal, the tiny scale of intimacy and the all-encompassing, transcontinental space:

> Our love's incarnate and discarnate essence,
> That, like a trumpet reaching over seas
> And going from continent to continent,
> Our love shall speak its joy and woe, death-blent,
> Over infinities and eternities. (306)

Even more puzzlingly, the image of Antinous is to connect more than just distant regions in a specific form of universalism issued from homosexual love transformed into a novel paradigm of memory. This new reality – that one might eventually call memetic – is directed towards the future in an expansion that appears as vaster and more durable than any "Roman victory":

> Yet thy true deathless statue I shall build
> Will be no stone thing, but that same regret
> By which our love's eternity is willed.
> One side of that is thou, as gods see thee
> Now, and the other, here, thy memory.
> My sorrow will make that men's god, and set
> Thy naked memory on the parapet
> That looks upon the seas of future times. (304)

Mourning brings about the emergence of a dimension that is, so to say, perpendicular and disruptive in relation to the "wide world" of the empire, and more, perpendicular and disruptive in relation to the worldly reality of mortal mankind. This is how, on that particular "parapet" of time, the connection with the eternal sphere of gods suddenly becomes possible, as well as the connection between the present moment and the specific temporal sphere of endless future. The innermost intimacy – the secret involving the homosexual relationship – becomes the external edge, a balcony onto the beyond. Love is exposed, not to the worldly eye of Hadrian's contemporaries, but to eternal contemplation, destined to "loom white out of the past" and endlessly to create new affects: "In every heart the future will give rages/ Of not being our love's contemporary" (300).

The present of loss may only be overcome as a projection towards the future, universalized in a self-perpetuating longing, just as the poetic singularity of mourning pierces the dimensional continuum of the empire to establish a new sphere of authenticity. The microsphere of affect, created by the mourning emperor, breaks through the inhumanity of the imperial macrosphere, just as the very idea of homosexual relationship appears as perpendicular to the idea of the Roman empire and Roman virility, contradiction and conjunction all in one, drawing a line between what is human, inhuman and supra-human.

The microsphere involving Hadrian and Antinous (as a corpse) connotes the same innermost sphere of intimacy that Pessoa – as Bernardo Soares – symbolized, in *Livro de Desassossego,* by means of a child's porcelain doll; in Soares' opinion, the empire was not worth the risk of breaking it. A bisque doll – perhaps a minimalistic version of the honey-haired Bithynian slave destined for emperor's private recreations – epitomizes the hyperlocal dimension of one's first home and bedroom, the source of all belonging, as well as all longing in the years yet to come. One of the defining traits of this infantile microsphere is the privilege of ignoring its exact localization in the geopolitical space. The bisque doll has no place on the imperial map; it is extraterritorial. The same affective extraterritoriality will be searched for in a homosexual relationship, and utterly encountered in the mourning, enabling the final step onto the parapet of deathlessness and infinity.

III.

Poetic reflection on the value of the future tense is certainly not peculiar to Fernando Pessoa alone; George Steiner resumed it, under the title "Word against object", in the third chapter of his seminal work *After Babel*. He also sketched, in a particularly pertinent way, the connection between the grammatical tense and the wish of seeking refuge outside History:

> In Hell, that is to say in a grammar without futures, "we literally hear how the verbs kill time" (Mendelstam's penetrating comment on Dante and on linguistic form echoes his own asphyxia under political terror, in the absence of tomorrow). But "at other times", itself an extraordinary locution, it is only through language and, perhaps through music, that man can make free of time, that he can overcome momentarily the presence and presentness of his own punctual death. (1975: 161)

Was tomorrow absent also in Lisbon at the end of November 1935, the time of Pessoa's own punctual death? His last words, written in English after he had already been taken to the Hospital de São Luís – "I know not what tomorrow will bring" – offer an ambivalent testimony. "At other times", when the writing of *Antinous* was possible[1], intimate ecstasy used to bring about the hyperlocal sphere of belonging, a topological singularity isolated from the worldly reality – such as the ghostly and dismal city that Lisbon was to become in the third and fourth decade of the 20th century. The dream of a great man with strong fists was to come true in the dictatorship of Salazar, entering the Portuguese political stage in 1926 and becoming prime minister in 1932; Pessoa was present barely at the autocrat's modest beginnings. The biography of the author of *Antinous* does not actually make of him one of the victims of the terror of History; rather someone living in its shadow, with the foreboding of "verbs killing time" that were yet to be uttered. Nonetheless, his maturity coincided with the advent of the right-wing tendencies and the ever-increasing longing for dictatorship. What is more, he was fully aware of being personally compromised with his time, as he was – heteronymically – the "neopagan" (and crypto-fascist) António Mora and a female victim of abuse that not only allows the violence to be repeatedly perpetrated on her, but also finds in it her intimate, masochistic satisfaction. Pessoa was able to understand the temptations of authoritarianism only too well; he was himself only too prone to love charismatic figures riding white Lusitano horses – such as Sidónio Pais whom he was ready to anoint as a "president-king" (*presidente-rei*).

IV.

The climate of Lisbon strangely coincided with that of Bucharest. At the opposite end of the European map, it was equally easy to find obscure longings, not only for power and dominance, but also for being overpowered and dominated. The fascist dream of an order based upon force finally materialized – the political polarity having switched – in the communist regime. Nonetheless, it may be regarded as symptomatic that the young Mircea Eliade, as he came to Lisbon, was immediately fascinated precisely by the figure of the Portuguese dictator. In his *Portugal Journal*, he drew his portrait in a florid style that may eventually seem grotesque to the present-day eye. In the note written on April 21st, 1941, Eliade admired the noble profile of the autocrat speaking to the crowds from a balcony as if in a sort of pagan ritual, a literal quotation from the days of decadence of the Roman empire:

[1] The poem was originally published in Lisbon, by Monteiro & Co, in 1918.

> When he appeared, baskets of rose petals, red and yellow, began to be poured out from above. I noticed later, when a young man was speaking from a platform in the middle of the square, that Salazar was playing pensively with a few petals still left on the banister. I watched him, then, as he spoke. He read, warmly enough but without emphasis, lifting his eyes from the page at intervals and looking at the throng. He raised his left hand weakly, thoughtfully. A voice never strident. And at the conclusion of the speech, when those below were applauding, he inclined his head, smiling. Seemingly, he failed to be aware of the overwhelming, collective might at his feet. In any event, he was not their prisoner; the thought didn't even occur to him. (2010: 3-4)

Strangely, there seems to be once again a "parapet/ That looks upon the seas of future time", belonging to the autocrat exclusively. The person Eliade describes is yet another emperor in his intimate bubble; the balcony and the banister where those few petals remained mark a rupture of spatial continuity between him and "those below". The avalanche of roses poured from above seems to recreate the same kind of ephemeral space disruption as the pouring rain in the poem of Fernando Pessoa. But of course, Salazar must have been totally unaware of the particularity of that moment of suspended time, when someone else – an unknown young man, perhaps a Bithynian lover never to be, yet almost certainly a fan – was briefly speaking during the official rally. The maker of this bubble of intimacy is Eliade, not Salazar; he wraps the mediocre figure of the Portuguese tyrant in a poetical fiction that falls quite close of the world-making dreams in Pessoa's drama *O Marinheiro*. Affect and intimacy among rose petals were merely a projection of a desire, not quite articulate at that stage of Eliade's personal path, of a refuge out of History, nurtured by a seduced intellectual, recklessly in search of an imperial lover. The liberation from the spell of the multitude, that the dictator epitomizes momentarily, is a dream of the intellectual wishing to get rid of his own affective involvement in the throng, his own fascist sympathies and longings. What contradicts them, in the first place, is the desire of being singled out, and of living in a higher, more luminous reality, beyond the reach of the profane crowd and its vulgar affectivity. This is why Eliade is attracted by the image of apotheosis. But it is important to remember that dictator's autarchy in the bubble of that moment suspended in time, at the height of a balcony, corresponds to the symbolic construction of an intellectual, the maker of counter-histories, not of the autocrat himself, the maker of History. Their futile encounter is vaguely erotic, just as it is reckless, although not exactly in the connotation given to the word in Mark Lilla's book (2001). The fact they stand together on that balcony looking upon something qualitatively different from their own space and time is a phenomenon of the rim; it marks the point of topological intersection of surface and depth.

V.

The fate of Portugal under Salazar, the fate of the communist Romania, the fate of my native Poland under the same historical circumstances, even my own fate and my own exilic confrontation with the East-European history that seems so dangerously prone to repeat itself just as I write these words, certainly differ in many ways. The coincidence of leaders and lovers strikes me, nonetheless, as symptomatic. It is as repetitive as the individual situation of man, poet or thinker on the brink of personal participation in those intricate patterns of desire, seduction, History-making dreams and bereavement. The flight from the intimate microsphere of desire, that utterly brings about the terror of History, appears as logically impossible; it

would presuppose the flight from the innermost part of one's own being. This is precisely why the parapets' promise of a jump into an extra dimension proves to be so tempting.

Such questions as the engagement of Mircea Eliade and his generation in the Romanian fascism have been, in recent years, studied in an extensive and uncompromising way (cf. Laignel-Lavastine, 2002, as well as several other monographs). Yet, on the other hand, it is impossible to deny that such figures cannot be reduced to the tiny size of simple henchmen of the local fascism. In their exile, the generation of Eliade, Cioran and Ionesco produces not the escapees, but extracultural dispatriants[2], fully aware of the dangers and temptations inscribed in their time and the mental formation they received and in which they fully participated.

Remembering Eliade in a note included in the *Anathemas and Admirations*, Cioran mentions the desire of exerting an influence upon the direction of the historical events that haunted this Romanian generation (1991: 85). Yet, confronted with increasing experience, such a youthful illusion of efficiency and influence could not last long. The questions asked by History could not be answered in a satisfactory and uncompromising manner. To the contrary, the terror of local History, its placedness, producing even sharper, more strident tones in the remote corners of the European map, pressed them to seek refuge in the universal. While Pessoa dissociated into a plurality of voices, Eliade attempted to fly into the study of the universalism of religious beliefs and ideas. Against the conclusions that the comparison of the obvious grammatical rules might suggest, the universal languages, such as English for Pessoa, French for Cioran and Eliade, proved to be richer with inflections of the future tense than their native Portuguese or Romanian.

Pessoa neutralizes the inspirations of the far-right or integralist politics and ideologies through a cacophony of voices, dissociating into a nebula of heteronyms, that nonetheless included such figures as António Mora. Yet, such a voice as the latter was framed in the project of a great library in ruins, lost in the great acceleration of modernity – time of proliferating futures encroaching upon the present time of human life. Pessoa's collection of writings, vestigial in the famous *arca* (wooden chest) filled with loose pages and spare notes, gathers books fallen into oblivion before they could find their time of completion. The chaos of this abortive library, scattered since its beginnings, finds a paradoxical counterpart in the overflowing writings of Eliade, another library that was to fall victim of accidental flames in the United States. The common denominator between both of them is a constant switching between order, accumulation and chaos. At the same time, both Pessoa and Eliade seek refuge in complexity and plurality against the supreme intellectual temptation of the integrisms of all times: clarity, distinctness, unambiguity, lawfulness, simplicity and rule. Investing themselves in complexity, building multidimensional, polyhedron structures of themselves, bulging out of their local contexts, they try to liberate themselves from the mental burden of their provincial origins, the tiny circles hemming them in their marginal portions of the map. Not only do they strive to cut down their entanglement in the local affairs of their peripheral worlds, contaminated with the mediocrity inherent to all provincialisms, they also achieve intellectual excellence, that is a force pushing them to bulge out of their flat realities. Those extra dimensions of complexity in which they indulge introduce a promise of an intimate freedom in

[2] Dispatriant is a subject of dispatriation, defined by Adrianna Dagnino as "the transcultural process that may be triggered by moving – physically, virtually and imaginatively – outside one's cultural and homeland borders" (2012: 2).

a symbolic space bubble situated beyond the immediacy of History. The whole process may also be defined as a way of building their extracultural stance.

VI.

In the essay *Dom – na szczytach lokalności* (Home – on the heights of localness), a title derived from Cioran's "heights of despair", a Silesian *oikologist* (a philosopher of home) Aleksandra Kunce claims that it "it is a mistake to think that man becomes open when he abandons his homeliness and dissolves in what is worldly and universal (*ogólnoświatowe*). (…) We stare so fixedly into what is local, encircling, familiar, precisely to get strength for the confrontation with what is infinite and unbounded" (2013: 62). Adoption of an extracultural position, literary and intellectual dispatriation, implies not only a violent disruption of the homeland's discourse or writing in opposition to it. It is also a subtler process, aiming at the recuperation of the axiological microspheres located in the homeland, but available (open to conceptualization and verbalization) only from the level of the universals. An example of such a displacement of the intimate, microspheric axiology into the universal space is to be found in Czesław Miłosz's poem *Bypassing Rue Descartes*. The progress of the poetic discourse resumes the experience of individuation of "a young barbarian", singled out of a larger community sharing the same exilic fate in a "capital of the world": "We were many, from Jassy and Koloshvar, Wilno and Bucharest, Saigon and Marrakesh,/ Ashamed to remember the customs of our homes" (1983: 8).

The progress of History going on in the background is marked firstly by the enthusiasm of young revolutionaries and modernisers, wishing to abolish those shameful, anachronistic "customs of their homes", and secondly by their deaths and the coming to power of their peers, equally seduced by the "universal beautiful ideas" underpinning their regimes just as the Roman imperial imagery underpinned the Portuguese dictatorship of Salazar. The indifference of the "capital of the world", paying little attention to peripheral tragedies, is yet another element of the flat order of the map on which the great games of History are enacted. Once again, the singled-out subject, producing a topological singularity of symbolic space, is leaning against yet another parapet over an expanse of water: "Again I lean on the rough granite of the embankment,/ As if I had returned from travels through the underworlds/ And suddenly saw in the light the reeling wheel of the seasons/ Where empires have fallen and those once living are now dead" (8).

With the same, significant element of suddenness, translating the point of emergence of the extra dimension into a photic experience of illumination ("seeing in the light" in the minimalistic mysticism of the Polish poet), Miłosz's subject acquires a "clearer presence to himself" just as Pessoa's Hadrian.

Strolling along the Parisian Descartes street, Miłosz not only liberates himself from the intimate horror of History taking place in the peripheries, as depicted in his *Captive Mind*, but also from the limiting "Europeanness" represented by the metropolis. The emergent, de-centred, extracultural topology of "neither here nor anywhere else" (9) finds its fulfilment in an archaic, universal norm, situated in the depths of humanness that the illumination lays bare, rather than on the flat surface of History. Paris as the capital of the European empire of thought, epitomising the illusion of the "universal beautiful ideas", is utterly confronted with the microsphere of affect situated in a homeland as a remembrance of the childhood, brought about by the innermost recollection of a "heavy sin" and an intimate act of contrition: "As to my heavy sins, I remember one most vividly:/ How, one day, walking a forest path along a

stream,/ I pushed a rock down onto a water snake coiled in the grass./ And what I have met with in life was the just punishment/ Which reaches, sooner or later, everyone who breaks a taboo" (9).

It is the affective, extraterritorial and extracultural homeland that dictates – through the consciousness of transgression and guilt – the true law, unfalsifiable in the learned, culturally transmitted and culture-specific contents. This extracultural Lithuania is not to be situated among the controversial homelands of all those young barbarians gone astray. It is a non-place of "neither here nor anywhere else" where the only certitude and, utterly, the only secure access to a future tense may be found. The elemental relationship with the serpent constitutes, so to speak, the inversion of the lapse in the Paradise; the chthonic animal is not the adversary, but an unjustly harmed victim that appeals for contrition. The rest – like those Sorbonne teachings imparted to "young cannibals who, in the name of inflexible principles, butchered the population of Cambodia" that Miłosz mentions in a personal comment to his own poem (9) – belong to the slippery domain of doctrines and ideologies constantly patent in the flat History-making. Miłosz's *Captive Mind* may be seen as a work in many ways analogous to Cioran's *Anathemas and Admirations*, as it is yet another collection of individual case studies explaining the mistake of those who tried to get involved, exert an influence, direct the events, and nonetheless remained paralysed by some sort of essential incapability of circumventing History. In the attempt of getting out of this incapacitating logic, the intellectuals and poets presented here searched for a higher ground that would permit them to think – if not act – more efficiently, or at least see things "in the light".

What I call extracultural stance is a solution to the conundrum of History, promoted by highly individualistic aspirations of transgressing the limitations of the inherited cultures, identities, ideologies. The stake of the extracultural endeavour is to find radical liberty and authenticity beyond all the learned, culturally transmitted, and thus locatable patterns of thinking and feeling; its price may be that of accepting Cioran's "heights of despair". The experience of mourning, bereavement, "travel through the underworlds" constitutes a leitmotiv and a common denominator. The extracultural condition is a state of radical self-alienation from the symbolic sphere shared with other individuals, a deliberate, strong-willed acceptance of the extreme solitude of the heights. Yet, the alternative is a perpetual imprisonment in the ever-repeating History of empires, ideologies, nations and authoritarianisms.

BIBLIOGRAPHY:

PESSOA, Fernando (1959). *Mensagem.* David MOURÃO-FERREIRA (ed.). Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1982). *Livro do Desassossego.* Maria Aliete GALHOZ and Teresa Sobral CUNHA (eds.). Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1990). *Poesia de Álvaro de Campos.* António QUADROS (ed.). Mem Martins: Europa-América.

PESSOA, Fernando (1995). *Poesia inglesa.* Edição bilíngue. Luisa FREIRE (ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (2002). *Obras de António Mora.* Luís Filipe B. TEIXERA (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

***

ABBOTT, Edwin (1983) *Flatland. A Romance of Many Dimensions by a Square*. New York: Barnes & Noble.

BIERCE, Ambrose (1893). *Can Such Things Be?*. New York: The Cassell Publishing Co.

CIORAN, Emil M. (1991). *Anathemas and Admirations*. Richard HOWARDS (trans.). New York: The Arcade.

DAGNINO, Arianna (2012). Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. *Transnational Literature,* 4 (May).

ELIADE, Mircea (2010). *The Portugal Journal*. Mac LINSCOTT RICKETTSs (trans. and ed.). New York: SUNY Press.

KUNCE, Aleksandra (2013). Dom – na szczytach lokalności. In: Tadeusz SŁAWEK (et al.), *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.

LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra (2002). *Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

LILLA, Mark (2001). *The Reckless Mind. Intellectuals in Politics*. New York: New York Review Books.

MIŁOSZ, Czesław (1953). *The Captive Mind*. Jane ZIELONKO (trans.). London: Secker and Warburg.

MIŁOSZ, Czesław (1983). *The Witness of Poetry*. Cambridge, Massachusetts-London: Harvard University Press.

STEINER, George (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London-New York-Toronto: Oxford University Press.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Jeu de masques dans une Antigone postcoloniale contemporaine : histoire ou Histoire ?

Playing with Masks in a Contemporary Postcolonial Antigone: Immediate or All-Time History?

SOFIA KALOGEROPOULOU
Université de Rouen, CEREdI

Mots-clés

théâtre postcolonial contemporain ; Sylvain Bemba ; Antigone ; masques ; métathéâtralité.

Auteur d'une œuvre à la fois « alimentée à la source des mythes » et « enracinée dans l'Histoire immédiate », d'après Bernard Magnier (v. Bemba, 1995 : 8), le romancier et dramaturge congolais Sylvain Bemba écrit en 1988 sa propre version d'Antigone, à savoir *Noces posthumes de Santigone*. Antigone, porte-parole international des résistances, n'est pas étrangère à la dramaturgie africaine dans laquelle elle a souvent été le masque employé pour faire référence aux événements de l'Histoire moderne et contemporaine. Bien qu'il soit évidemment concerné par l'histoire contemporaine des peuples africains, Bemba nous offre une Antigone portant un intérêt beaucoup plus élargi au sens de l'Histoire. Hymne à la mémoire historique et à la dramaturgie, la pièce de Bemba n'est pas uniquement concentrée sur le masque que constitue Antigone pour les événements historiques contemporains. Au cœur de son Antigone, fortement métathéâtrale, on trouve un jeu de masques portés par les personnages eux-mêmes, voire une visualisation de la capacité du théâtre à contribuer à la conservation de la mémoire historique.

Keywords

contemporary postcolonial theatre; Sylvain Bemba; Antigone; masks; metatheatricality.

Author of a literary work "inspired by myths and rooted in immediate history", according to Bernard Magnier, the Congolese novelist and playwright Sylvain Bemba writes in 1988 his own version of Antigone: *Noces posthumes de Santigone* (*Black Wedding Candles for Blessed Antigone*). A worldwide recognized symbol of resistance, Antigone has featured in various theatrical adaptations – especially in the African drama, where she often serves as a mask representing modern and contemporary history. Although Bemba is obviously interested in the contemporary history of African peoples, his Antigone engages history in a much wider sense. A hymn to historical memory and also to drama, his strikingly metatheatrical play disguises immediate history under not a single but several masks worn by the characters, thus visualizing the power of drama to contribute to the conservation of historical memory.

Représentant probablement le mythe le plus fortement lié à la culture grecque et à la naissance de la tragédie grecque antique, l'histoire mythique d'Antigone constitue également une des pièces de théâtre les plus jouées et réécrites. Symbole international, bien reconnu, de la résistance politique et de la mémoire historique, le personnage d'Antigone a depuis très longtemps dépassé les frontières nationales pour s'adapter à des événements et des moments historiques divers dans le monde entier. Parmi ces réécritures, *Noces posthumes de Santigone* de l'écrivain congolais Sylvain Bemba interroge la capacité du théâtre à écrire l'Histoire. Certes, la remise en question de l'infranchissable écart entre fiction et Histoire n'est pas une nouveauté à présenter aux spectateurs contemporains. Le point innovateur de la pièce se trouve dans l'audace de l'auteur de le faire par le redoublement du statut fictionnel du drame. Tout en employant un moyen propre au théâtre, le masque, Bemba place sur scène des personnages dotés d'une identité redoublée ou cachée. De nature métathéâtrale, la pièce n'est pas simplement un miroir de l'histoire contemporaine postcoloniale. Elle constitue, en plus, un commentaire sur la capacité du théâtre à être porteur d'une forme de vérité historique et protecteur de la mémoire en dépit ou, peut-être, grâce à son pouvoir déformateur.

Le jeu de masques métathéâtraux

D'après Mee et Foley, « Antigone has become a means of articulating the problem of modern nations. Antigone is a modern-play belonging to many nations » (2011 : 25) ; « Antigones do more than simply use masks; they often serve as a mask behind which to hide a critique of the government and censorship » (27). En effet, à un premier niveau de lecture, la pièce fonctionne comme un masque et, en même temps, comme un miroir de certains événements de l'histoire postcoloniale. Plus précisément, l'œuvre de Bemba évoque la violence, l'instabilité politique et les multiples coups d'Etat qui ont suivi l'indépendance du Burkina Faso, anciennement république de Haute-Volta, dans les années 1960 (le pays fictionnel d'Amandla dans le texte). Sans doute, la similitude entre le mythe initial et la version de Bemba est facilement identifiable. L'axe de la pièce s'organise autour de la résistance politique à tout prix de la protagoniste, Mélissa Yadé, alias Antigone ou Santigone, une jeune actrice jouant Antigone ; protectrice sacrée de la mnème de son frère, Polynice, et contre l'interdiction explicite du roi Créon, Antigone enterre son corps avec ses propres mains et, ainsi, signe consciemment sa propre condamnation à mort. Fidèle à son ancêtre littéraire, Mélissa se jette dans une lutte contre le pouvoir politique d'Amandla, l'homme fort du pays (substitut de Créon), afin de protéger la mnème de son fiancé Titus Saint-Just Bunt (substitut de Polynice et d'Hémon), tué par celui-ci. Revendiquant son droit d'organiser les funérailles et de (faire) respecter la mémoire de son aimé, et en toute conscience des conséquences de son acte, Mélissa trouve une mort tragique dans un accident d'avion interprété, de manière implicite, comme un meurtre commandité par son adversaire politique.

Vu l'entrelacs de branches infinies que forment les multiples reprises d'Antigone, ce type d'exploitation du mythe initial paraît peu original. De fait, le camouflage des événements historiques contemporains n'est pas le jeu de masques qui nous intéresse. Cette Antigone postcoloniale ne tire pas son puissant attrait du masque que constitue l'ensemble de la pièce pour l'histoire contemporaine africaine, mais du jeu de masques métathéâtraux. Il s'agit des masques portés non pas par les acteurs, mais par les personnages eux-mêmes et, plus précisément, par la protagoniste, Mélissa, et le Conteur, c'est-à-dire le narrateur de la pièce.

Le jeu de masques étant un moyen que l'on trouve en abondance dans l'ensemble des écrits de Bemba, surtout dans ses romans (v. Wylie, 1990 : 20), la qualité de ces masques n'est

pas parfaitement identique. Ainsi, nous avons choisi d'analyser séparément les masques de deux personnages métathéâtraux de la pièce.

Le pouvoir transformateur du théâtre : le masque tragique de Mélissa-Antigone

Commençons par le masque apparemment le plus important pour le déchiffrage du texte, puisque directement lié au mythe initial. Nous nous référons au masque intrathéâtral de Mélissa-Antigone, emprunté à un autre personnage du panthéon de la tragédie. Le choix de l'auteur de donner un masque au personnage protagoniste est un élément très intéressant, car il désigne ainsi la rupture avec un code très important de la tragédie originale d'Antigone : la résistance politique et l'exposition publique par l'identification au nom propre.

En effet, dans la tragédie de Sophocle, comme dans la plupart des tragédies grecques antiques, la résistance politique et la subversion du pouvoir passent par une sorte de performance publique. Fondatrices de cette performance sont la prise de responsabilité et l'exposition du moi sous l'identité vraie du personnage et sous l'appropriation de son propre nom. Cela permet la conclusion d'un contrat pseudo-réaliste (puisque l'on parle malgré tout d'une histoire mythique), qui est crucial pour le monde grec ancien, car il relie la sphère privée (*τα εν οικω*) et la sphère publique (*τα εν δημω*). Après la mort et l'enterrement illégal de son frère Polynice, Antigone avance un débat politique public se développant en une stichomythie fiévreuse avec Créon devant les membres du chœur qui représentent les citoyens âgés. De façon similaire, Electre, dans la tragédie homonyme d'Euripide, fait de son deuil une performance publique et répétitive, criant tous les jours devant les portes du palais, pour que personne n'oublie les crimes de Clytemnestre et d'Égisthe, usurpateurs du trône de Mycènes et meurtriers d'Agamemnon. Sans doute, la différence d'idiosyncrasie qui caractérise les deux personnages donne naissance à deux actes politiques apparemment différents : un acte bien structuré et contrôlé dans le cas d'Antigone et un acte moins structuré et incontrôlable, car influencé par l'excès du deuil, dans le cas d'Électre. Néanmoins, les deux performances sont, finalement, créées par la même dynamique : la revendication du droit de respecter la mnème des morts, opérée sous une identité bien assumée, identité individuelle et, à la fois, identité familiale (la maison des Lavdakides pour Antigone ; la maison des Atrides pour Électre). La non-fictionnalité dans l'acte politique constitue l'un de ses éléments essentiels, puisqu'elle reflète la vérité, la pureté, l'exactitude et la justice quant à ses revendications.

Contrairement à ce code de la tragédie grecque antique, la performance –politique et théâtrale – de Mélissa Yadé se réalise derrière le masque d'Antigone. Sur ce point, il faut bien souligner que le « théâtre dans le théâtre » n'est pas une recette jamais vue dans les réécritures d'Antigone ; dans certaines Antigone postcoloniales (*L'Île* d'Athol Fugal, par exemple), la résistance politique passe par une mise en scène, réalisée par les personnages eux-mêmes, du drame original de Sophocle. La représentation d'une performance d'Antigone à l'intérieur du drame insiste davantage sur la répression par le pouvoir politique. Le besoin d'un masque pour se révolter met en avant le risque encouru. L'innovation de Bemba ne se trouve pas dans le redoublement de la performance théâtrale, mais dans celui de la fictionnalité du drame. Plus précisément, l'innovation se détecte dans le redoublement de l'identité du personnage, provoqué par la construction d'un masque d'une qualité bien particulière, à savoir doté d'un pouvoir transformateur.

D'après W. Fagg (cité par Dupuis), « tous les objets auxquels le nom de 'masque' doit être attribué peuvent se définir en deux mots : ils masquent. Cela signifie qu'ils cachent ou suppriment l'identité ». Plus qu'un camouflage volontaire de l'identité, le masque intrathéâtral

de Mélissa constitue un masque intime et peu contrôlable. Le terme *intime* se réfère à la capacité du masque à pénétrer la peau de son porteur, afin de supprimer son identité initiale ou, du moins, afin de la rejoindre dans le but de la transformer et de composer une nouvelle identité hybride.

Dans un premier temps, jouer, approcher et même rentrer dans la peau du personnage d'Antigone semble être pour Mélissa un choix bien volontaire et libre. Or, dès le début du drame, certains personnages ont tendance à identifier Antigone avec le personnage de la jeune actrice, même avant l'accomplissement de la transformation. Du moins, ils emploient un langage trompeur donnant l'illusion d'une identification parfaite entre les deux. A la fin de sa performance, les spectateurs crient en alternant le nom d'Antigone et celui de Mélissa, l'un juxtaposé à l'autre : « *Projection d'une diapositive en couleurs qui montre un public en train d'applaudir. Une bande-son fait entendre des vagues prolongées d'acclamations ponctuées par des cris qui scandent* : Mé-li-ssa! An-ti-go-ne! Mé-li-ssa! An-ti-go-ne ! » (Bemba, 1995 : 25). Le nom de Santigone (figurant au titre de la version française du texte) pourrait être conçu comme un jeu phonétique provoqué par ces cris rythmiques du public : l'union de la dernière syllabe du nom de Melissa (-ssa) et du nom d'Antigone. Une référence plutôt au sang, puisque le titre initial est *Les noces de sang d'Antigone* (Bemba, 1995 : 10), Santigone pourrait être également une fusion prophétique des deux noms et, ainsi, de deux identités.

Cette fusion, ou plutôt, cette confusion (dans un premier temps) entre le personnage de Mélissa et le personnage qu'elle joue est en outre marquée par l'emploi d'un vocabulaire attirant, sans doute, l'attention du lecteur-spectateur. Abiola, un citoyen amandien, annonce stupéfié à la découverte que Mélissa joue le rôle d'Antigone : « Vous êtes Antigone » (Bemba, 1995 : 43). L'emploi du verbe « être » à la place d'un autre (« jouer », « interpréter », etc.) est intéressant car il semble impliquer l'union du destin de Mélissa à celui d'Antigone, avant même que Mélissa n'accomplisse la transformation dont elle rêve.

Quoi qu'il en soit, la transformation est dans son commencement une initiative prise sous le contrôle de Mélissa et avant tout une transformation qui se veut purement théâtrale : « MELISSA: Avec ce rôle de diva, je dois brûler, je dois cuire et me donner totalement à mon public pour être mangée comme du bon pain. *Avec une exaltation grandissante.* Je mettrai le feu au théâtre. Je mettrai le feu aux murs de Birmingham » (Bemba, 1995 : 27). A la fois transformation et épreuve d'initiation, l'image du moi dévoré par son public renvoie directement à la dramaturgie grecque antique, et plus particulièrement à Dionysos, dieu de l'art dramatique ; Dionysos – dont les festivités ont été, selon le concept occidental traditionnel, la force motrice de la naissance du théâtre et de la tragédie – est également connu par l'épithète *ωμοφάγος* (« consommateur de viande crue »), liée au rituel des Bacchantes, qui consommaient de la viande crue de taureau, l'un des animaux symbolisant le dieu. Dionysos lui-même fut une fois dévoré par les Titans, selon une version du mythe.

Cette envie de Mélissa d'être unifiée au personnage d'Antigone à travers une épreuve toujours de nature théâtrale et, apparemment, contrôlée et limitée dans le temps et le sens de la performance théâtrale, se répète plus tard dans la pièce, mais cette fois-ci en renvoyant au drame et aux rituels africains :

> ABIOLA : Vous êtes Antigone.
>
> MELISSA : Pas tout à fait, des siècles me séparent encore d'elle. Depuis des mois j'ai entrepris un long voyage pour aller à sa rencontre. Aller vers elle ne suffit pas. Il faut le déclic, il faut que le public sente qu'il se passe quelque chose sur scène. Antigone a-t-elle entendu mon

> appel pour faire de son côté la moitié du chemin qui la sépare de moi ? *Avec passion.* Monsieur Abiola, tout est là : si elle me rejoint, je gagne ma partie parce que Antigone devient mon affluent. Grâce à quoi le miracle peut avoir lieu. Femme-fleuve, je sortirai de mon lit pour atteindre le public qui m'attendra sur la rive. (Bemba, 1995 : 43-44)

Selon Hal Wylie, le masque africain est lié au goût de la fête, aux forces divines et naturelles et, surtout, au changement d'identité : « festivity, celebrations of the gods and forces of natures, ritual, revelry, singing and dancing, momentary changing of identity, as when a mortal is possessed by an immortal spirit » (1990 : 20). Cette définition du masque africain suit parfaitement l'envie de Mélissa, citée ci-dessus, d'une unification au personnage d'Antigone, traité comme une divinité sacrée, et aux forces de la nature (l'eau dans ce cas) par sa transformation en « femme-fleuve ». Cependant, le temps et l'espace de la performance théâtrale et, ainsi, la durée de la transformation sont, finalement, prolongés. Au fond de sa performance, à la fois théâtrale et politique, et tout en profitant de ce partage des forces divines et naturelles, Mélissa choisit de ne pas enlever son masque pendant son affrontement politique avec l'homme fort du pays. Par contre, elle en tire la dynamique même de son acte : « Bas les pattes ! On ne touche pas à Antigone! […] A propos, quand il reviendra à lui, n'oubliez pas de lui transmettre ce message. Dites-lui de la part d'Antigone que ma force est tout entière dans les mots que voici : 'Je suis faite pour partager l'amour, non la haine' » (Bemba, 1995 : 89).

De ce fait, le masque d'Antigone est plus qu'un camouflage visant à éviter la rétorsion d'un pouvoir politique oppressant. L'intégration de la performance théâtrale à l'acte politique, qui entraîne le prolongement de la fusion des identités, peut être lue comme un commentaire sur le pouvoir transformateur du théâtre : son pouvoir de changer le cours de l'Histoire. Si la résistance constitue l'axe central de plusieurs événements politiques et historiques, le théâtre se veut ici inspirateur et instigateur de cette résistance.

Le pouvoir transformateur du masque intrathéâtral et, de cette façon, la démonstration du pouvoir du théâtre, arrivent à leur apogée vers la fin de la pièce, quand la transformation momentanée de Mélissa en Antigone se montre définitive et sans possibilité de retour à son identité initiale. Acceptant les conséquences liées à son acte, Mélissa suspecte une sanction de la part de l'homme fort du pays et, ainsi, laisse quelques mots enregistrés sur une cassette, déposée entre les mains du conteur. Médiatrice du sens dans son acte politique et théâtral, la cassette annonce la fin de sa performance en tant qu'Antigone et le retour à sa propre identité : « VOIX DE MELISSA YADE : Un, deux, trois, un, deux, trois… C'est Mélissa Yadé qui vous parle. Peut-être pour la dernière fois. Bien ou mal, j'ai joué mon rôle. J'ai refusé toute espèce de compromission avec ceux qui craignent de se regarder dans le miroir de leur conscience, lui préférant les limbes de l'oubli » (Bemba, 1995 : 93). Or, la fusion des identités est irréversible et Mélissa meurt en portant non pas son propre nom (celui de Mélissa Yadé), mais celui de sa nouvelle identité hybride : Mélissa-Antigone. Et, par ironie tragique, elle meurt de la même façon qu'Antigone : emmurée vivante dans un espace clos. Sans pouvoir le prévoir, Mélissa finit par s'unifier de nouveau à Antigone, tout en partageant la mort tragique de cette dernière. En effet, après sa confrontation avec l'homme fort du pays, l'avion qu'elle prend pour rentrer à Birmingham devient son propre tombeau :

> LE CONTEUR : Et le temps passa à bord de l'avion, et le temps passa lourd de menaces imprécises. Et puis… et puis la rupture brutale avec la tour de Londres… Heures d'angoisse et de vaines recherches… L'avion s'est abîmé en mer par plus de cent mètres de

> fond… Boîte noire non retrouvée jusqu'ici… Accident ou attentat ? Le mystère reste entier. Même « emmurée vivante » dans son sarcophage d'acier avec cent trente autres passagers, Mélissa-Antigone brille du fond de l'océan-nécropole […]. (Bemba, 1995 : 93)

La construction de ce masque intime, intime dans le sens qu'il pénètre l'identité du personnage afin de modifier son essence, démontre non pas simplement la participation du théâtre dans le faire de l'Histoire, mais en plus sa participation dans le transcrire de l'Histoire. Loin de vouloir ou de pouvoir revendiquer l'exactitude dans la transcription des événements historiques, l'art dramatique n'est pas exclu d'un principe profondément lié au sens et à l'existence mêmes de l'Histoire : le respect de la mnème et la lutte contre l'oubli. Bien qu'il soit déformant dans sa transcription, l'art théâtral veille de son côté pour que des événements inoubliables ne deviennent pas oubliables. Dans le cas de la pièce choisie, la clé dans la lutte contre l'oubli semble se trouver dans cette déformation activée par le redoublement de l'identité du personnage. Déformateur et transformateur et, finalement, incontrôlable par le personnage, le masque de Mélissa-Antigone implique non simplement le redoublement de son identité fictive, mais en plus le redoublement de son effet tragique.

Certes, on ne peut pas nier que la représentation de la mort de l'Antigone originale crée un effet beaucoup plus spectaculaire. D'un côté, Mélissa meurt à cause d'un assassinat masqué, un assassinat présenté comme un accident d'avion provoqué dans des conditions « imprécises ». De l'autre côté, Antigone meurt suite à une décision officielle qui donne naissance à une exécution publique et, ainsi, à une seconde performance de sa part : sous les yeux d'un Créon impatient, Antigone, encore vivante, entre courageusement dans son tombeau. Toujours fière et consciente de ses choix et de son acte, l'héroïne ne peut pas s'empêcher de regretter de quitter la vie et, de ce fait, la possibilité de devenir épouse, mère et, surtout, amante et femme aimée. Tout en faisant ses adieux à ses concitoyennes, Antigone fait en même temps ses adieux à Eros dont la beauté et la puissance sont exhibées plus tôt, dans le troisième stasimon du chœur. Jeune femme, au lieu de se marier avec son fiancé Hémon, Antigone finit par épouser la mort elle-même. Cette scène est, sans aucun doute, parmi les plus intenses de la tragédie (d'où possiblement le titre du drame congolais : *Noces posthumes de Santigone*).

Moins spectaculaire que cette exécution publique, la mort de Mélissa-Antigone n'est pas moins tragique. Dans le cas de l'héroïne congolaise, l'effet tragique est créé par l'emploi de l'ironie tragique fondée sur la qualité intime de son masque. Même si Mélissa suspecte sa mort, elle ne sait pas qu'elle va mourir de la même façon qu'Antigone. Pensant être capable de se débarrasser du masque d'Antigone et de mettre fin à sa transformation théâtrale pour mourir en tant que Mélissa Yadé, elle est véritablement censée porter son masque, malgré elle, jusqu'à la fin. Inséparable dans sa mort de son masque, Mélissa se transforme en symbole tragique, digne de son ancêtre. Clé dans la création de ce symbole de la « supernova qui brille du fond de l'océan-nécropole »sur le masque africain : « tous les objets auxquels le nom de 'masque' doit être attribué peuvent se définir en deux mots : ils masquent. Cela signifie qu'ils cachent ou suppriment l'identité ». En effet, le conteur se présente dans le prologue sous une identité masquée insistant sur son anonymat et son impersonnalité :

> J'ai mal à ma mémoire, en mémoire de lui. J'ai le mal de lui en mémoire de moi. J'ai mal à ma mémoire parce qu'on me l'a trouée à coups de canon. Pour me faire oublier son souvenir. J'ai mal à ta mémoire, toi, l'insensé qui crois te réfugier dans l'oubli. J'ai mal à votre mémoire à tous, vous dont le sommeil douillet n'est pas troublé par les quintes de toux du

> jour le plus triste crachant ses poumons dans une écume de sang. J'ai mal à ma mémoire parce qu'elle saigne. (Bemba, 1995 : 14)

Dans une première lecture, l'anonymat du conteur reflète une histoire tragique, une sorte de blessure causée par des facteurs extérieurs. Moyen d'introduction de l'histoire de Mélissa-Antigone et de son propre personnage, le conteur se sert du prologue pour former, en même temps, une accusation mordante et pathétique contre tous ceux qui l'ont privé de son identité. Poussé à l'oubli, le conteur se présente comme un mort-vivant, un homme à la mémoire refoulée qui, par cela même, a perdu son identité. Partageant le destin tragique de Titus Saint-Just Bunt et de Mélissa-Antigone, victimes d'une mort physique, le conteur se veut la victime d'une mort psychologique ; un homme condamné à une vie de fantôme : à la fois oublié par les autres et privé de sa propre mémoire. Cette exposition de la mémoire « trouée » du narrateur peut donner au lecteur l'impression d'une présentation plutôt transparente de l'identité. Le courage que signifie le choix du narrateur d'exposer publiquement ses blessures peut être conçu comme une preuve de la véracité et de la franchise de ses propos. Ainsi, dans un premier temps, il est difficile de croire que le narrateur est un personnage portant volontiers un masque, puisque celui-ci n'est pas nécessité par quelque jeu théâtral, comme c'est le cas pour Mélissa-Antigone. Le narrateur n'est pas un comédien. Or, en focalisant sur le caractère excessivement pathétique de cette exposition, on s'aperçoit que l'identité perdue du conteur peut bel et bien être un masque librement choisi afin de cacher sa vraie identité et de se présenter comme un narrateur fiable. En effet, le prologue est écrit avec un excès dramatique visant à inclure le narrateur parmi les victimes de l'histoire racontée. La victimisation du moi est fondée sur l'emploi d'un vocabulaire insistant sur le sens du trauma : « trouée », « trou », « sang », « saignée ». Victime, témoin et, possiblement, participant aux événements qu'il raconte, le conteur se montre par ses blessures porteur et transmetteur de la vérité historique. Même si l'on parle d'un personnage fictif, le témoignage direct est sans aucun doute une technique empruntée à la science de l'historiographie et une source fondatrice pour la transcription de la vérité historique.

Cependant, l'historicité que la pièce revendique par la construction des personnages masqués est plus complexe ; le narrateur n'est pas simplement un faux témoin d'une histoire fictive visant à refléter une partie de l'histoire contemporaine postcoloniale. Paradoxalement, les blessures, qui le désignent comme une victime de l'histoire, sont également celles qui font de lui un personnage surpuissant, voire un narrateur omnipotent, omniscient et surtout omniprésent : « LE CONTEUR : Je suis de tous les pays et de toutes les époques […] Comme les chats, je dispose de sept vies, à cette différence près que je peux renouveler indéfiniment les miennes » (Bemba, 1995 : 90). Intouchable alors, et libéré des limites et des restrictions du temps historique, le narrateur symbolise le Conteur (avec un « c » majuscule) ou, pour employer le terme africain, le Griot (avec un « g » majuscule). D'après Steinmeyer, « the griot is the African term used in the English translation for the French word *conteur*, which literary means 'storyteller'. The figure of the griot plays an important role in mainly West African cultures. A griot has been described as a 'poet, singer and genealogist' […] who stands very much in the tradition of oral poetry » (Steinmeyer, 2010 : 123). Cette définition du *griot* n'est pas loin de l'essence des bardes grecs appelés *aoidos* ou *rapsodos,* les protecteurs de la mnème chargés de transmettre les accomplissements importants du passé. Elle n'est pas loin non plus de l'idée du Poète (avec un « p » majuscule), le magicien de la tribu, le prophète doté d'un pouvoir surhumain et chargé de transmettre le futur (ou le passé) à son peuple tout en expliquant ses

opacités. La capacité du prophète à déchiffrer les événements passés ou à venir est, traditionnellement, la conséquence d'un handicap physique ou le résultat d'une initiation complexe et douloureuse, physiquement et psychiquement. Le prophète grec ancien Tirésias, par exemple, était aveugle. Sa capacité à « voir », c'est-à-dire à interpréter le monde, dérivait de sa déficience visuelle selon le principe de la blessure compensatoire que l'on retrouve aussi dans certains contes populaires. La légende prétend également qu'Homère, le père de l'épopée grecque, était aveugle. De manière similaire, le conteur de Bemba tire sa capacité à lire et à raconter le passé de cette mémoire décrite comme « trouée », « blessée » et, de cette façon, refoulée. Les blessures de sa mémoire sont, paradoxalement, sa force principale : « J'ai des trous de mémoire pour mieux me souvenir. Je lis le passé dans les lignes de ma main gauche. Des images tourbillonnent dans celles de ma main droite » (Bemba, 1995 : 14).

Sur ce point, il est crucial de se demander pourquoi Bemba a construit un conteur anhistorique et quelle est son importance quant à la vérité historique que revendique le théâtre. La réponse se trouve dans les paroles du conteur lui-même citées dans le paragraphe précédent : « J'ai des trous de mémoire pour mieux me souvenir » (Bemba 1995: 14). Les trous de mémoire dont parle le conteur constituent évidemment ses propres blessures, mais aussi les inexactitudes historiques et, ainsi, le schéma fictionnel que le dramaturge a créé. Le danger et la peur de l'oubli, bien exhibés dans le prologue et dans l'épilogue, semblent exiger le pouvoir transformateur de la fiction. Malgré son sacrifice et sa mort tragique, Mélissa-Antigone échoue à protéger la mnème de son fiancé. Ainsi, en dépit des sacrifices de toutes les Antigone des nations modernes, l'oubli des événements historiques importants est un danger auquel on se confronte : « Aucun surhomme plongeur pour faire remonter à la surface nos souvenirs éparpillés en étoiles de mer tordues » (Bemba, 1995: 93). Le théâtre, incapable d'obtenir l'exactitude et la vérité historiographique, revendique, malgré tout, le droit d'être protecteur de la mnème historique. Bien qu'il soit inexact et déformateur dans sa narration, l'art dramatique se veut capable de créer des histoires possiblement plus marquantes par la construction de personnages tragiques inoubliables, telle que Mélissa-Antigone décrite à la fin de la pièce comme une explosion lumineuse brillant du fond de son tombeau marin.

D'ailleurs, la métathéâtralité de la pièce est bien détectable dans la nature extrathéâtrale du masque que porte le conteur. En dépit de ses blessures, celui-ci est doté de la capacité de rentrer librement dans l'histoire de Mélissa-Antigone et d'en sortir indemne selon sa volonté puisque doté, comme lui-même l'indique, des plusieurs vies et, ainsi, d'une certaine immortalité (v. Bemba, 1995 : 90). Remplaçant le chœur de la tragédie grecque antique, le conteur est le médiateur de l'histoire de Santigone, chargé de parler aux spectateurs, de commenter les événements et de fournir des informations complémentaires, affirmant là encore sa parenté avec le griot africain. Selon Steinmeyer, « one of the griot's traditional functions consists in transmitting messages and in mediating between the audience and anybody who wants to address the audience » (Steinmeyer, 2010 : 123). Bien sûr, cette fonction est facilitée par son anonymat, le masque qui camoufle sa vraie identité. Etant un personnage sans identité, le conteur rentre aisément dans l'histoire pour s'adresser aux autres personnages et en sort pour s'adresser aux spectateurs et leur rappeler le jeu théâtral qui se passe sur scène. Le pouvoir extrathéâtral du narrateur et, ainsi, la métathéâtralité de l'œuvre arrivent à leur acmé vers la fin de la pièce. Présenté comme une victime dans le prologue, le conteur se métamorphose en chef du jeu théâtral. Sa nature omnipotente et omniprésente relevée, il force l'accès à l'avion de Mélissa Antigone en tant que directeur et metteur en scène ; portant une

valise remplie de personnages théâtraux célèbres, il entre dans l'avion pour indiquer aux acteurs leurs places et annoncer le départ du voyage :

> LE PREPOSE *qui a maintenant en face de lui l'homme au masque africain* : Vous n'avez pas de passeport ? En voilà un toupet !
>
> LE CONTEUR *Exagérément théâtral :* Je suis de tous les pays et de toutes les époques. Je suis le voyageur sans nom. Je change de peau à volonté. Comme les chats, je dispose de sept vies, à cette différence près que je peux renouveler indéfiniment les miennes.
>
> LE PREPOSE : Vous avez déjà passé la douane ? Vous n'avez rien à déclarer là-dedans ?
>
> LE CONTEUR : Oh! Des personnages de théâtre. Quelques premiers rôles, d'autres moins importants et de la figuration. Ils tiennent tous dans mon gros bagage […].
>
> LE CONTEUR : Mesdames et messieurs ! Embarquement immédiat… […] Passagers, prenez place, regagnez vos places, s'il vous plaît… montrez-moi vos numéros de siège. *Il fait asseoir les figurants*. (Bemba, 1995 : 90-91).

La revendication de la narration historique

Bien qu'elle soit un peu comique, la fin de la pièce – riche en références théâtrales – est indispensable pour mieux comprendre la métathéâtralité de la pièce et la différence dans la qualité des masques, bien importante pour la création de cet effet métathéâtral. Certainement, les deux masques et, de cette façon, les deux personnages sont homogènes puisque réunis par leur but commun, à savoir le respect de la mnème. Cependant, c'est grâce à leur hétérogénéité, et non pas à leur homogénéité, que la métathéâtralité du drame est mise en évidence. La différenciation des deux masques est fondée sur la création de deux qualités à la fois antithétiques et complémentaires, l'intimité et l'extimité (voir Lacan), mises en avant par le sort différent des deux personnages. D'un côté, Mélissa meurt emboîtée ou, plus précisément, emmurée vivante, ignorant le fait que le masque qu'elle a elle-même choisi va devenir son masque funéraire, désormais inséparable de sa peau. De l'autre, le Conteur, portant emboîtés dans sa valise une série de personnages théâtraux, parmi lesquels celui d'Antigone, sort indemne de l'avion de Mélissa, ce dernier écrasé au fond de l'océan avec l'ensemble des passagers, afin de raconter son histoire.

Plus analytiquement, incapable d'enlever son masque et, ainsi, de sortir du cercle tragique qu'elle a elle-même dessiné, Mélissa passe de comédienne à personnage tragique. Cette ironie tragique, accompagnée par la qualité intime et transformatrice de son masque, est à relier au sens propre de la tragédie, c'est-à-dire à l'impossibilité du personnage de contrôler son sort : une fois transformée en Antigone, Mélissa est obligée de mourir comme elle. Or, ce pouvoir transformateur du masque et, de ce fait, le pouvoir de l'art dramatique ne peuvent être compris qu'en comparaison de l'extimité du masque du conteur, à savoir sa capacité à changer de peau à volonté. Enlevant le masque d'homme-victime, le Conteur passe du statut d'homme qui a perdu son identité à celui de personnage immortel, intouchable et surpuissant. Metteur en scène de l'histoire qu'il est sur le point de raconter, le Conteur rappelle aux spectateurs que ce nouveau symbole tragique que constitue Mélissa-Antigone est avant tout une création rendue possible grâce au pouvoir déformateur du théâtre. Son refus de présenter un laisser-passer, non négociable, à la douane, n'est pas simplement une scène comique. Elle est en outre une exigence de la légitimation de la participation du théâtre dans l'écriture de l'Histoire.

Enfin, *Noces posthumes de Santigone* est à la fois histoire et Histoire. Par l'exploitation du mythe antique et par la construction d'une histoire fantastique, Bemba arrive à refléter une partie importante de l'histoire contemporaine du peuple africain, mais avant tout à revendiquer le droit du théâtre de contribuer au respect de la mémoire historique dans son intégralité. Tout en employant le moyen le plus fortement lié à la naissance et à l'existence du théâtre, le masque, Bemba avance une démonstration vivante du pouvoir théâtral de créer des personnages et des symboles inoubliables et d'enrichir, de cette façon, la lutte contre l'oubli.

BIBLIOGRAPHIE :

BEMBA, Sylvain (1995). Bernard MAGNIER (Préfacier). *Noces posthumes de Santigone*. Solignac, France : Le Bruit des autres.

***

CONTEH-MORGAN, John & OLANIYAN, Tejumola (Eds.) (2004). *African Drama and Performance*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.

DUPUIS, Annie (s.a.). Masques – Le masque en Afrique. *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. http://www.universalis.fr/encyclopedie/masques-le-masque-en-afrique/ [consulté le 19 mars 2020].

MEE, Erin B., & FOLEY, Helene P. (Eds.) (2011). *« Antigone » on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.

STEINMEYER, Elke (2010). Blessed or Bloody? Antigone in Sylvain Bemba's *Noces Posthumes de Santigone*. *French Studies in Southern Africa, 40*, 121-141.

WYLIE, Hal (1990). The Dancing Masks of Sylvain Bemba. *World Literature Today, 64*, *1*, 20-24.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Tristana e Irene, dos historias de mujeres decimonónicas en las «Novelas contemporáneas» de Benito Pérez Galdós

Tristana and Irene, the Stories of Two 19th Century Women in Benito Pérez Galdós's "Contemporary Novels"

LAVINIA SIMILARU
Universitatea din Craiova

Palabras clave

Benito Pérez Galdós; realismo; *Tristana*; *El amigo Manso*; mujer.

La novela es para Benito Pérez Galdós, "imagen de la vida", según aclara él mismo en su discurso de recepción en la Real Academia, de manera que el escritor tiene que esforzarse en narrar fielmente todos los hechos y los pensamientos de la gente. Asimismo, es indudable el interés de Galdós por la mujer. En su afán de dar testimonio de la vida de sus contemporáneos, el escritor preclaro reflexiona detenida y concienzudamente en todas sus novelas sobre la condición de la mujer en su época. Tristana es la protagonista de la novela homónima, mientras Irene es una de las heroínas de *El amigo Manso*. Las dos tienen caracteres opuestos, ya que Tristana desearía tener una profesión y ser independiente, no depender de un hombre, mientras Irene tiene una profesión, es independiente, pero lo único que desea es depender de un hombre, es decir casarse y dejar de trabajar. Tristana se esfuerza en estudiar y en descubrir su vocación, sueña con una carrera y, a pesar de estar enamorada, no desea casarse. Irene es una buena institutriz y trabaja en casa de una familia adinerada, pero está a su vez enamorada y aspira a casarse y a ser mantenida por el marido.

Keywords

Benito Pérez Galdós; Realism; *Tristana*; *El amigo Manso*; woman.

For Benito Pérez Galdós the novel is "the image of life", as he himself pointed out during his acceptance speech at the Royal Spanish Academy, therefore in his view writers must strive to faithfully portray the events and the characters' thoughts in their novels. Furthermore, Galdós's interest in women is undeniable. In his eagerness to bear witness to the life of his contemporaries, the illustrious writer thoroughly and conscientiously reflected upon the status of women in his era. Tristana is the protagonist of the homonymous novel, while Irene is one of the main characters in *El amigo Manso*. Both women reveal opposite personalities, since Tristana aspires to a professional career and independence, without having to rely on a man, while Irene, who already has a profession and is independent, dreams about depending on a man by getting married and not working anymore. Tristana struggles to complete her studies and find her vocation, wishes to have a career and, even though she is in love, does not want to marry. Irene is a good governess and works in the house of a wealthy family and is also in love, but she pursues marriage and being maintained by her husband.

1. Galdós, maestro del realismo

Los primeros atisbos del realismo se manifiestan en la novela española cuando esta corriente literaria alcanza en otros países su ocaso. Pero el retraso valió la pena, ya que en España el realismo produjo obras singulares, imperecederas y admirables. Al reflexionar sobre el original enfoque de la novela decimonónica, Francisco Caudet concluye que "recrear estructuras socio-históricas, trazar el precario destino del individuo en unos medios degradados y, dicho en una palabra, desvelar en profundidad la realidad, ha sido la tarea que define a la novela decimonónica y, en particular, a la obra novelística de Galdós" (Caudet, 1992: 11). Galdós mismo, al ingresar en la Real Academia, precisa en su discurso de recepción que "imagen de la vida es la novela" (Galdós, 2006: 2). El arte de escribir novelas supone "reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad..." (2).

Nadie duda de que el escritor haya logrado su propósito; en la actualidad es considerado el incontestable maestro del realismo español. Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla destacan el mismo inmenso empeño que pone Galdós en escrutar y relatar: "no es más que un escritor dedicado día tras día durante cincuenta años […] a observar la realidad española y llevar el fruto de sus observaciones a su obra novelística" (2017: 11).

Los críticos coinciden en afirmar que Galdós es sin duda "el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española" (Del Río, 1982: 295), puesto que "fue el primero en asimilar la lección de Balzac y de Dickens, al par que supo dar sentido nuevo al retorno hacia el antiguo realismo español, apropiándose lo substancial y rehuyendo la trampa de la imitación externa…" (295).

Sin lugar a dudas, leyendo las obras de Galdós, el lector tiene una sensación única de compartir la vida de los personajes, que parecen personas reales de su época, que esbozan gestos cotidianos y reaccionan con naturalidad, visten según la moda de su época, tienen preocupaciones típicas, usan utensilios peculiares de su época…Son evidentemente seres de carne y hueso, con sentimientos y profundidad psicológica. Los historiadores literarios españoles aprecian que Galdós "se ha convertido con el tiempo en nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos" (Menéndez Peláez et al., 2005: 337).

Galdós posa su mirada lúcida sobre ambientes y personas, está interesado en todas las clases y capas sociales, ya que "el ingenio humano vive en todos los ambientes, y lo mismo da sus flores en los pórticos alegres de flamante arquitectura, que en las tristes y desoladas ruinas" (Galdós, 2006: 6).

En su afán por reflejar fielmente el mundo en que vive, Galdós crea magníficos retratos de contemporáneos suyos, hombres, mujeres y niños.

Ya que desea con ardor relatar para la posteridad la historia de España, Galdós no puede ignorar el papel de la mujer. María Zambrano considera que Galdós es el primero en la literatura española que concede a la mujer un lugar igual al del hombre. Y no se equivoca en absoluto.

Un escritor realista no podía ignorar antes que nada la eterna lucha de las mujeres españolas, que –igual que las mujeres de todo el planeta– aspiraban a ser iguales a los hombres, y a tener libertad, "uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella

no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre", como escribe Cervantes en *Don Quijote* (II, 58).

A lo largo de la historia, las mujeres buscaban la protección de un hombre, todas deseaban tener a su lado un hombre poderoso, porque la mujer no podía valerse por sí misma, y su destino habitual era el matrimonio o el convento. La mayoría de las mujeres trabajaban, pero podían tener solamente profesiones ancilares.

Galdós conoce muy bien el alma femenina, la indaga detenida y concienzudamente, hasta que consigue esbozar en sus obras mujeres humildes y mujeres nobles, criadas, vendedoras, nodrizas, peinadoras, cocineras, costureras, burguesas y aristócratas.

No faltan los hábitos y las preocupaciones de las mujeres en las novelas galdosianas. Tampoco faltan los sentimientos, los impulsos y las vivencias de sus contemporáneas.

Los gestos de sus heroínas son siempre calcos de los que cometían las mujeres reales de su época. Las heroínas de Galdós se visten, se mueven, se comportan, piensan y sienten exactamente como lo hacían las mujeres decimonónicas en España.

2. Tristana

La emancipación de la mujer es uno de los temas predilectos de Galdós.

La crítica ha destacado asimismo que "*Tristana* es representativa del periodo en que Galdós se interesa más por la verdad de la persona en su sociedad, y en particular de la mujer en su relación con el hombre, que por la realidad de dicha sociedad a través de unos tipos ejemplificadores" (Gonzálvez; Sevilla, 2017: 19).

Tristana es una joven huérfana, que sueña con "vivir y ser libre" (Galdós, 2017: 139). La indigna el lugar que la sociedad decimonónica asigna a la mujer, se lamenta reiteradamente: "Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... Calcula las puntadas que hay que dar para mantener una casa...Cuando pienso lo que será de mí, me dan ganas de llorar" (139).

El matrimonio no la atrae, ella quiere tener con los hombres una relación de igual a igual, desea una equidad que la sociedad le niega. Después de la muerte de su madre, se queda sola y vive bajo la protección de un antiguo amigo de su padre, don Lope Garrido, convertido en tutor. Pero don Lope es un mujeriego empedernido y no puede renunciar tan fácilmente a las antiguas andanzas, a pesar de la vejez que le aqueja. Tristana tiene solamente diecinueve años cuando llega a ser pupila de don Lope. Las mujeres bellas son la perdición del "gran estratégico en lides de amor" (120), de manera que don Lope no puede resistir la tentación y corteja a Tristana, para acabar transformándola en su amante. Como Tristana al principio se siente halagada y necesita afecto, consiente a las efusiones del hombre maduro, pero después le repugna la diferencia de edad, rehúye las pruebas de apasionamiento que le da. Los dos amantes coinciden extrañamente en sus ideas sobre el matrimonio, circunstancia que Tristana observa y le confiesa a la criada Saturna, en quien ha encontrado una amiga:

> no todo lo que este hombre perverso nos enseña es disparatado, y algo de lo que habla tiene mucho intríngulis... Porque lo que es talento, no se puede negar que le sobra. ¿No te parece a ti que lo que dice del matrimonio es la pura razón? Yo... te lo confieso, aunque me riñas, creo como él que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo... ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre". (138)

Inmediatamente añade que, de todos modos, ella ya nunca podría casarse: "Ya, ya sé lo que estás pensando; que me curo en salud, porque después de lo que me ha pasado con este hombre, y siendo pobre como soy, nadie querrá cargar conmigo. ¿No es eso, mujer, no es eso?" (138).

No podemos dejar de mencionar que la imposibilidad de casarse no entristece a la joven. Lo que la entristece, en cambio, es constatar que las mujeres viven "sin movimiento, atadas con mil ligaduras..." (141).

Tristana imagina un sinfín de profesiones para ella: piensa que podría ser actriz, pintora, escritora… Saturna cumple con su deber de obligarla a volver a la realidad –como obliga Sancho a Don Quijote– y, con cierta ironía, le dice que de las palabras no se puede vivir, sólo los políticos lo consiguen a través de sus discursos, pero "Para eso hay que ser hombre, señorita. La maldita enagua estorba para eso, como para montar a caballo" (140).

A fuerza de pensar, Tristana halla una profesión que sí podría ejercer y obtiene la aprobación de la sabia Saturna: podría dar lecciones, trabajar de institutriz, encargarse de la educación de los niños de las familias adineradas. Le gustaría poder hablar idiomas:

> También se me ocurre que yo podría estudiar lenguas. No sé más que las raspaduras de francés que me enseñaron en el colegio, y ya las voy olvidando. ¡Qué gusto hablar inglés, alemán, italiano! Me parece a mí que si me pusiera, lo aprendería pronto. Me noto... no sé cómo decírtelo... me noto como si supiera ya un poquitín antes de saberlo, como si en otra vida hubiera sido yo inglesa o alemana y me quedara un dejo... (141)

La heroína lamenta no haber tenido una educación más útil, que la ayudara a sobrevivir, en vez de tener la educación típica de las jóvenes aristócratas o burguesas:

> Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo... tonterías. ¡Si aun me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! (181)

Se enamora de Horacio, un joven pintor, él la acepta, aunque está al tanto de lo que había ocurrido entre ella y su tutor. Pero, a pesar de sus sentimientos, Tristana no sueña con casarse y se lo hace saber a su amado con estas palabras: "Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!... sin perjuicio de amarte y de ser siempre tuya […] ¡Ay!, has de verme en mi casita, sola, queriéndote mucho, eso sí, y trabajando, trabajando en mi arte para ganarme el pan; tú en la tuya, juntos a ratos, separados muchas horas, porque... ya ves, eso de estar siempre juntos, siempre juntos, noche y día, es así, un poco..." (187). No duda en decirle claramente que no quiere casarse y en exponerle sus razones; está dispuesta a experimentar el amor sin convivencia continua:

> Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. Libertad honrada es mi tema... o si

> quieres, mi dogma. Ya sé que es difícil, muy difícil, porque la *sociedaz*, como dice Saturna... No acabo de entenderlo... Pero yo me lanzo al ensayo... ¿Que fracaso? Bueno. Y si no fracaso, hijito, si me salgo con la mía, ¿qué dirás tú? (187)

Piensa sucesivamente en hacerse pintora, profesora, actriz. Don Lope la complace y le pone profesora de inglés. Tristana está encantada y se esfuerza mucho, es una alumna muy aplicada. También le gustaría ser actriz y piensa que sería una solución: "Sí, sí, ¿por qué no he de ser actriz? Si no, seré lo que quiera... Viviré con holgura decorosa, sin ligarme eternamente a nadie, ni al hombre que amo y amaré siempre. Le querré más cuanto más libre sea" (228).

A Horacio le reitera una y otra vez sus propósitos en las cartas de amor que le escribe cuando el joven abandona la capital, para estar al lado de su tía enferma: "Me da por pensar que se cumplirán mis deseos, que seré actriz del género trágico, que podré adorarte desde el castillo de mi independencia comiquil. Nos querremos de castillo a castillo, dueños absolutos de nuestras respectivas voluntades, tú libre, libre yo, y tan señora como la que más, con dominios propios y sin vida común ni sagrado vínculo ni sopas de ajo ni nada de eso" (228).

A la protagonista le cuesta escoger una profesión, ya que le gustan varias y piensa que podría ejercerlas y disfrutarlas. Cualquier profesión le atrae, cualquiera que le permita vivir es mejor que el matrimonio. Después de muchas y profundas cavilaciones, concluye que hacerse actriz es la mejor opción y se lo comunica a su amado Horacio en una carta:

> La esfinge de mi destino desplegó los marmóreos labios y me dijo que para ser libre y honrada, para gozar de independencia y vivir de mí misma, debo ser actriz. Y yo he dicho que sí; lo apruebo, me siento actriz. Hasta ahora dudé de poseer las facultades del arte escénico; pero ya estoy segura de poseerlas. Me lo dicen ellas mismas gritando dentro de mí. ¡Representar los afectos, las pasiones, fingir la vida! ¡Jesús, qué cosa más fácil! ¡Si yo sé sentir no sólo lo que siento, sino lo que sentiría en los varios casos de la vida que puedan ocurrir! Con esto, y buena voz, y una figura que... vamos, no es maleja, tengo todo lo que me basta. (219)

Las ideas de esta mujer decimonónica cuajan y llegan a componer un verdadero discurso feminista, del que se sentirían orgullosas las más tenaces defensoras de los derechos de la mujer:

> Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar... (206)

Esta heroína de Galdós es una mujer firme y decidida, dispuesta a trabajar para ganarse la vida sin necesitar la protección de un hombre. Quiere prescindir de los hombres para vivir; el hombre amado no tiene que mantenerla. Desafortunadamente, Tristana fracasa lamentablemente. Un problema en la rodilla acaba gangrenándose y le amputan la pierna. Sin

una pierna, no podrá ser actriz como anhelaba. La mujer tiene que renunciar a sus sueños de ganarse la vida sin ayuda de nadie. Horacio vuelve a Madrid, pero la relación se enfría. Más tarde, la heroína se entera de que el joven pintor se casa con otra mujer. Por eso, Tristana acepta finalmente el matrimonio. Se casa con don Lope a instancias de unas primas de él, que les ofrecen una pequeña fortuna si se casan. Pero Tristana "acepta el matrimonio con indiferencia porque no le queda más remedio; todo le da igual, incluso no se da ni cuenta de que la casan. Acepta esta situación como un hecho impuesto por la sociedad" (Gonzálvez; Sevilla, 2017: 23). Después encuentra placer y consuelo en el arte culinario, sobre todo en la repostería.

3. Irene

Es la heroína de la desconcertante novela *El amigo Manso* y no se parece en absoluto a Tristana, a pesar de ser otra madrileña huérfana, joven y bella. Las aspiraciones de las dos mujeres distan enormemente.

El protagonista y, junto con él, los lectores se enteran de que Irene se matricula en la "Escuela Normal de Maestras […], llevada del deseo de labrarse una posición y de no depender de nadie. Había hecho exámenes brillantes y obtenido premios" (Galdós, 2008: 47).

La joven llega a ser una buena maestra, tiene la paciencia, el tacto y la delicadeza que requiere el trato con niños, además de otras virtudes: "discreción, mesura, recato y laboriosidad" (74). Se coloca en casa de una familia acomodada y se encarga de la educación de los tres hijos, cuyo aprecio se gana rápidamente, por su forma de relacionarse con ellos y de trabajar: "¿Cómo llegó a domar a aquellas tres fierecitas? Con su penetración hizo milagros, con su innata sabiduría de las condiciones de la infancia. Los pequeños, jamás castigados por ella corporalmente, la querían con delirio. La persuasión, la paciencia, la dulzura eran frutos naturales de aquella alma privilegiada" (74).

Irene es estimada no solamente por los niños, sino también por sus padres. El tío de los alumnos, el profesor Máximo Manso, se enamora de ella. No tarda mucho en observar que Irene está muy lejos de ser una soñadora, es más bien una mujer pragmática, realista: "Noté que la imaginación tenía en ella lugar secundario. Su claro juicio sabía descartar las cosas triviales y de relumbrón, y no se pagaba de fantasmagorías, como la mayor parte de las hembras. […] Rara vez sorprendí en sus palabras el entusiasmo, y este era siempre por cosas grandes, serias y nobles" (87). El profesor la considera "un tesoro" (88) y está seguro de haber encontrado "aquí la mujer perfecta, la mujer positiva, la mujer razón, contrapuesta a la mujer frivolidad, a la mujer capricho" (87).

Irene acaba el día leyendo en su cuarto, tiene conocimientos dispersos, el héroe aprecia en ella "la cultura apropiada a su sexo y superior indisputablemente a toda la que pudieran mostrar las mujeres de nuestro tiempo" (88). Asimismo, Irene no ocultaba su "antipatía a la sabiduría facultativa de las mujeres y a que anduviese en faldas el ejercicio de las profesiones propias del hombre; pero al mismo tiempo vituperaba la ignorancia, superstición y atraso en que viven la mayor parte de las españolas" (89). Además, Irene tiene gran sensibilidad y muy buen gusto:

> No le gustaban los toros, y aborrecía todo lo que tuviera visos de cosa chulesca. Era profunda y elevadamente religiosa; pero no rezona, ni gustaba de pasar más de un rato en las iglesias. Adoraba las bellas artes y se dolía de no tener aptitud para cultivarlas. Tenía afanes de decorar bien el recinto donde viviese y de labrarse el agradable y cómodo rincón doméstico que los ingleses llaman *home*. Sabía poner a raya el sentimentalismo huero que desnaturaliza

> las cosas y evocar el sano criterio para juzgarlas, pesarlas y medirlas como realmente son. (Galdós, 2008: 89)

El protagonista no puede dejar de admirar a esta mujer hacendosa, equilibrada y seria, que trabaja de institutriz y hace ganchillos para aumentar su mísero peculio. Pero está muy equivocado. En la última parte de la novela, Irene le confiesa al profesor Manso que sus ideales eran completamente distintos y que en realidad ella detestaba la profesión que ejercía por necesidad: "La vocación de profesora durome hasta que salí de la escuela de institutrices. Entonces me pareció que me asomaba a la puerta del mundo y que lo veía todo, y me decía: «¿qué voy yo a hacer aquí con mis sabidurías...?». No, yo no tenía vocación para maestra, aunque otra cosa pareciera" (284). Máximo Manso escucha con asombro las inesperadas confidencias de Irene:

> Yo he sido siempre muy metida en mí misma, amigo Manso. Así es que no se me conoce bien lo que pienso. ¡Me gusta tanto estar yo a solas conmigo pensando mis cosas, sin que nadie se entrometa a averiguar lo que anda por mi cabeza...! En casa de D. José yo cumplía bien mis deberes de maestra, yo ganaba mi pan; pero ¡ay!, si supiera usted, amigo, lo que padecía para vencer mi tristeza y mi resistencia a enseñar... ¡qué cargante oficio! ¡Enseñar gramática y aritmética! Lidiar con chicos ajenos, aguantar sus pesadeces... Se necesita un heroísmo tremendo y ese heroísmo yo lo he tenido... Pero estaba llena de esperanza, confiaba en Dios, y me decía: «aguanta, aguanta un poco más, que Dios te sacará de esto y te llevará a donde debes estar...» (285).

Para que no haya lugar a dudas, Irene le confiesa a su amigo desdeñosa y descaradamente: "Usted veía y admiraba en mí a la maestra, mientras yo aborrecía los libros; no puede usted figurarse lo que los aborrecía y lo que ahora los aborrezco... Hablo de esas tremendas gramáticas, aritméticas y geografías..." (285).

Máximo Manso admitirá que es un ingenuo y que no ha sido capaz de comprender a aquella mujer. Irene sí que sueña, pero sueña con una felicidad banal, no tiene más que ambiciones comunes y corrientes; en palabras de Manso, es "una persona de esas que llamaríamos de distinción vulgar, una dama de tantas, hecha por el patrón corriente, formada según el modelo de mediocridad en el gusto y hasta en la honradez, que constituye el relleno de la sociedad actual" (287). Ella asegura que tiene "los deseos más nobles del mundo" (287), aspira a "ser feliz como lo son otras" (287).

Irene cumplirá su sueño, dejará para siempre de trabajar y se casará con Manuel Peña, un joven burgués que anhela codearse con los aristócratas, heredero de una familia de carniceros, que llegará a ser diputado y tendrá esperanzas de un futuro prometedor en la política.

4. Conclusiones

No cabe duda de que Tristana e Irene son dos de las más destacadas creaciones de Galdós. A pesar de tener tantas cosas en común, las dos jóvenes huérfanas son muy distintas.

Mientras Tristana es una auténtica feminista que lamenta no tener una profesión y aspira a ser independiente y a no depender de ningún hombre, Irene tiene una profesión, pero la aborrece y aspira a ser una burguesa como las demás mujeres de su época, mantenidas por sus maridos.

Desafortunadamente, la que fracasa es Tristana. La cruel e hipócrita sociedad decimonónica no le deja alternativa, sus ideales sucumbirán ante la evidencia y acabará casándose con su tutor.

El destino de la mujer, según Galdós, es desalentador. La mujer decimonónica se resigna a llevar la vida sumisa y humillante que habían llevado las mujeres a lo largo de los siglos.

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ GALDÓS, Benito (2006). La sociedad presente como materia novelable. Disponible en: http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf [Última consulta: 28/09/2019].

PÉREZ GALDÓS, Benito (2009). *El amigo Manso*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2017). *Tristana*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

***

CAUDET, Francisco (1992). Introducción. En Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

DEL RÍO, Ángel (1982). *Historia de la literatura española* (vol. 2). Barcelona: Bruguera.

GONZÁLVEZ, Isabel & SEVILLA, Gabriel (2017). Introducción. En Benito PÉREZ GALDÓS, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.

ZAMBRANO, María (1982). *La España de Galdós*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Le procédé de la déshistoricisation à l'œuvre dans *La Préface du nègre* de Kamel Daoud : vers l'émergence d'un espace discursif de la dissidence

The Process of De-historicisation at Work in *The Preface of the Negro*'s Kamel Daoud: Towards the Emergence of a Dissent Discursive Space

YAMINA BAHI
Université d'Oran 2

Dans cet article, nous nous proposons de scruter les procédures déployées par l'auteur de *La Préface du nègre* pour se détacher du normatif en matière de création fictionnelle. Kamel Daoud produit effectivement une œuvre qui renverse les codes et les conventions en choisissant des formes déstructurées ou fracturées, qui répondent au goût de la fragmentation et de la dissémination. Du système spatio-temporel disloqué à la représentation « anticonformiste » des personnages de la marge, en passant par le discours frondeur de la dénonciation ou la destitution du référent historique, autant de procédés qui participent à la confection d'un texte « hors norme » marqué du sceau de l'éclatement sur tous les plans : narratif, linguistique, structurel, énonciatif et autres. En tant qu'acte langagier situé dans une isotopie de l'écart, la parole dissidente brutale submerge l'espace discursif générant *de facto* une violence textuelle qui réduit à néant l'uniformité de l'œuvre. Il va sans dire que, pour l'écrivain « avant-gardiste », écriture rime avec rupture : le projet amorcé est celui d'une mutation d'ordre esthétique et poétique motivée par le désir de rompre avec le référent historique et la dominante idéologique, en vue de bâtir un avenir meilleur tant sur le plan esthétique qu'ontologique.

Mots-clés

Kamel Daoud ; Histoire ; écart ; rupture ; éclatement discursif ; controverse ; renouveau.

In this article, we propose to delve into the procedures implemented in *The Preface of the Negro*'s Kamel Daoud to stand out of the norms in fictional creation issue. As a matter of fact, the author puts out a work that overturns codes and conventions by making use of unstructured or broken forms, which meet fragmentation and dissemination taste. From the disrupted spatio-temporal system to the "nonconformist" representation of the characters on the fringes, through the rebellious discourse of denunciation, or the dismissal of the historical referent, so many processes that take part in the making of a text "out of standards" marked with a break-up seal on every aspect: narrative, linguistic, structural, declaratory and others. As a linguistic act situated in an isotopy of the gap, the brutal dissident speech overwhelms the discursive space, generating *de facto* a textual violence, which wipes out the uniformity of the work. It goes without saying that, for the "avant-garde" writer, writing rhymes with breaking: the project initiated is an aesthetic and poetic mutation motivated by the desire to break away from the historical landmark and the dominant ideological, in order to build a better future both aesthetically and ontologically.

Keywords

Kamel Daoud; History; gap; break; discursive break-up; controverse; renewal.

Des années 90 à nos jours, les hommes de lettres qui viennent à l'écriture dans l'espace littéraire maghrébin et algérien se cherchent et cherchent par là même à amorcer une forme de soulèvement de l'écriture confrontée à des impératifs spécifiques en ce début du XXI^{ème} siècle. Les productions maghrébines contemporaines d'expression française répondent au projet d'un affranchissement total qui paraît l'instrument incontournable pour dénoncer un temps, un siècle, une situation sociale peu normative car déroutante. Marqué par une ambition insurrectionnelle, le texte maghrébin veut vivre sa propre révolution esthétique scripturaire en déliaison avec le code européen hérité. L'écrivain algérien Kamel Daoud se place en marge des codes conventionnels, il n'hésite pas à secouer les formes obsolètes et les procédés désuets en matière de création. Son objectif est de défricher de nouveaux modes opératoires et de réaliser des expériences poétiques inédites. Il fait partie de ces écrivains qui submergent la scène littéraire maghrébine dans une perspective de détachement et d'innovation.

Dès lors, le champ textuel s'adonne volontiers au désordre, à l'incohérence et à la violence, en récusant toute forme d'esthétique rationnelle. L'écriture est alors en crise, habitée par des fractures et objet de délire. Telle est la dynamique propre à *La Préface du nègre*, recueil de nouvelles (2008) mettant en scène des personnages qui cherchent leurs voies égarées dans le monde actuel en menant une quête désespérée. Ils sont conscients de leur identité sauf qu'ils ne peuvent encore conférer un sens à leur vécu ou à leur avenir. Composé de quatre nouvelles saisissantes : *L'Ami d'Athène*, *Gibrîl au Kérosène*, *La Préface du nègre* et *L'Arabe et le vaste pays de Ô*, l'œuvre fait de la transgression la pierre angulaire de son édifice textuel, à travers l'agencement de formes fragmentées et de structures hétéroclites, qui ébranlent l'homogénéité et l'uniformité du texte. Le lecteur semble manifestement dérouté car en phase avec une esthétique de la décousure et de la frustration même, qui ne manque pas d'enfreindre le « déjà fait » en multipliant les entorses et les infractions aux normes partagées. Il s'agit d'une démarche qui s'inscrit, indéniablement, dans une isotopie de la marge, et qui génère des effets de démantèlement et de dissémination au sein de l'espace textuel confectionné. La narration se veut fragmentaire et le discours aussi corrosif que frondeur. Quant aux sujets de l'action, il faut dire que leur configuration textuelle déroge en tout point au profil du héros conformiste. Autant de constats qui nous amènent à nous poser les questions suivantes : Quels sont donc ces procédés scripturaux ou esthétiques distanciés, déployés par l'écriture de l'affranchissement dans l'œuvre de K. Daoud ? Quel processus sous-tend l'articulation du contre-discours social émis ? Quels sont les jeux et les enjeux d'un tel éclatement textuel ?

À dessein de répondre aux questions posées, nous procéderons au moyen de travaux, d'outils méthodologiques et de grilles d'analyse qui correspondent à la nature du corpus et semblent à même de fournir quelques éléments de réponse à notre problématique. Dès lors, nous organisons notre analyse autour des axes pertinents suivants :

- **La composante narrative du texte : le fragment comme procédé ;**
- **Le texte comme espace de dénonciation : la contestation de l'Histoire ;**
- **Écart et dissidence : enjeux et finalité d'un choix esthétique subversif.**

Notre finalité dans le présent article est bien de saisir les tenants et les aboutissants d'une démarche scripturaire « non conforme au type » dans ses configurations narratives et discursives décousues, voire disséminées. Notre but est de démontrer, au terme de l'analyse menée, que l'œuvre de Daoud verse dans l'anticonformisme et le subversif non seulement pour désamorcer les clichés, mais aussi pour amorcer une révolution esthétique et par là même sociale, ontologique et idéologique.

1. La composante narrative du texte : le fragment comme procédé

1.1. Les Marginaux : profil et quête des « anti-héros »

K. Daoud déploie une stratégie d'écriture du personnage qui ne concorde point avec l'esthétique conventionnelle. En effet, le héros positif tant prôné par la tradition s'estompe car désacralisé, pour laisser place à une figure déséquilibrée. Le récit procède manifestement à la démystification du héros classique, provoquant la destruction du mythe identitaire. Quels portraits les récits dressent-ils de ces personnages, qui les isolent tant des figures typiques de la fiction ?

L'Arabe et le vaste pays de Ô est une nouvelle particulièrement représentative de la marginalité dont fait preuve la figure du héros. Le récit met au premier plan un personnage peint comme étant brun, d'à peine 33 ans, maigre, avec des yeux vifs, doux. C'est un Arabe qui se retrouve seul sur une île déserte, après avoir chuté d'un avion. C'est un sujet anonyme se manifestant à travers l'unique instance personnelle (je). Toutefois, il s'attribue le surnom de « Vendredi ». La fiction brosse le portrait d'un être non croyant, qui a perdu la foi en Dieu et en la Création :

> Je faisais face au même problème, la bouche ouverte sur des prières qui ne me convainquaient plus, seul parmi une foule qui ne remarquait pas mon silence. […] Je vis dans un pays qui se lève et se couche en criant « Ô ! » là où moi je fais semblant de crier avec les autres. (2008 : 106)

L'anti-sujet est éloigné de toute croyance religieuse, désireux d'indépendance et de détachement. Quand il évoque son impiété, le ton se fait virulent et le discours frôle quasiment le blasphème. De plus, cet être marginal emploie souvent un langage trivial et licencieux, ce qui ne manque pas de gêner le récepteur. Au surplus, l'individu a renoncé à tout lien social et subsiste dans un espace d'enfermement, vivant comme sur une « île ». Celle-ci n'est qu'une image métaphorique renvoyant à l'isolement du sujet et à l'absence de rapport avec autrui. En ce sens, la chute de l'avion est, elle aussi, une métaphore qui traduit la dé-liaison avec Dieu ou la religion, d'où la projection sur l'île inconnue d'un être agité, « dispersé » (pour reprendre le terme de Barthes, que nous citons ci-dessous) :

> Lorsque nous parlons aujourd'hui d'un Sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé. (Barthes, 1973 : 146)

Dans cette perspective, la désarticulation de l'être ne porte pas uniquement sur les constituants internes, mais aussi sur la relation au monde où elle s'effectue comme rupture radicale. Par ailleurs, le seul vœu du sujet est de crier au monde entier son droit à la liberté, celle de choisir sa vie et son devenir, délivré de tout engagement social, moral ou religieux :

> L'histoire peut se terminer sur le spectacle d'un Arabe sauvage, assis sur le sable, regardant la mer, propriétaire d'une île qui ne lui sert à rien. Une sorte de Hay Ibn Yakdane, dont le but n'est ni le pain et les outils comme Robinson, ni l'illumination ou la démonstration comme Avicenne. Seulement la Liberté, celle de choisir. (Barthes, 1973 : 151)

À la fois protagoniste et antagoniste des faits, le personnage de la marge se bat contre un ennemi qui n'est autre que lui-même. Sa quête demeure, au surplus, inaboutie, car dépourvue de la phase de reconstruction symbolique.

Dans *Gibrîl au Kérosène*, il n'est plus question d'un personnage anéanti, mais bel et bien d'un héros positif, aux valeurs bien fondées. Le militaire aviateur enchaîne la création d'« anges », c'est-à-dire d'avions. Son invention est rejetée de tous, personne ne croit en sa capacité de voler, nul n'ose lui accorder de l'intérêt. L'avion décolle et plane alors que le peuple est rivé sur le sol. Il n'élève même pas les yeux vers le ciel et ne cherche point à se détourner de l'histoire d'une terre reconquise. Le militaire se fait alors le « prophète abandonné » (*La Préface du nègre*), incompris, écarté, qui tente inexorablement de guider son peuple vers un avenir meilleur :

> Je me contente de rester debout, dans la longue tradition du devoir, et d'attendre que cette nation règle sa montre sur la mienne pour que l'on puisse enfin se dire quelque chose. […] Je vais peut-être continuer à fabriquer des avions. Ou peut-être pas. Je ne sais plus si je vais pouvoir arrêter de le faire un jour. (Daoud, 2008 : 48)

Le vol de l'avion se veut être la métaphore du détachement du passé et la quête du présent et de l'avenir. Le héros s'affiche comme un « marginal », mais non au sens négatif du terme : la société ne partage pas ses idées révolutionnaires et le place *de facto* à l'écart, parce qu'elle ne croit plus en ses héros d'aujourd'hui. Le personnage apparaît quelque part comme un visionnaire au profil prophétique, qui s'acharne à faire entendre raison à un peuple arriéré, rétrograde : « J'ai cette impression presque honteuse à notre époque d'être un prophète que le ridicule tuera tôt ou tard, ou les enfants mal élevés qui jettent des pierres, ou les chiens sans maîtres » (33).

Paradoxalement, l'anti-sujet en conflit avec soi et avec les autres est choisi par Daoud comme porte-voix du peuple. En fin de compte, le marginal s'affiche comme défenseur des droits de l'homme, son but n'est autre que de se redresser et a fortiori de rétablir la situation calamiteuse de sa société en crise.

Nonobstant, le parcours du personnage se veut inabouti, même dysphorique, puisque le récit de la quête nous livre, en fin de compte, un périple tronqué et une posture héroïque défaillante. Aucune reconstruction n'est entrevue et le sujet demeure réfractaire à toute forme de sociabilité.

Au plan de l'onomastique, presque aucune désignation nominale n'est repérée, très peu de descriptions physiques qui ne s'avèrent que laconiques, des portraits rudimentaires, du coup, l'anonymat plane. Dès lors, la première personne du singulier acquiert une certaine intensité qui la promeut comme personnage à part entière et non comme simple embrayeur de la narration[1]. Selon la théorie de Barthes exposée dans *S / Z Essais* (1970), le personnage-narrateur qui s'exprime par un (je) n'a pas besoin de dénomination, car ce pronom personnel lui est tout de suite accordé comme nom.

Il nous faudrait admettre que l'indétermination nominale tout autant que l'absence de référence ou de caractérisation du sujet ont pour effet immédiat d'annihiler toute ressemblance avec le réel. L'illusion référentielle qu'est censé assurer le paradigme dénominateur se trouve

[1] En évoquant l'absence de paradigme nominal du sujet dans un récit, Philippe Vilain (2009 : 70) s'interroge comme suit : « Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut ? ».

ébranlée du fait même de cette remise en question du critère nominal. Il s'agit bien là d'une procédure subversive qui va à l'encontre des conventions réalistes de la fiction.

1.2. Les systèmes spatio-temporels : entre opacité et discontinuité

1.2.1. Une spatialité en mal d'uniformité

Dans la nouvelle *L'Ami d'Athènes*, l'action se déroule dans un « stade ». Rappelons que l'histoire tourne autour d'un coureur de fond marathonien qui mène une course sur la piste rouge d'un stade. Notons qu'il n'est point question pour le texte de présenter les catégories locatives comme l'entend la tradition. En fait, le coureur évolue sur une piste d'un autre temps. Les espaces d'hier et d'aujourd'hui s'entremêlent. Le point de départ et le point d'arrivée fusionnent pour donner lieu à un cercle qui commence en 1962 et finit en 1962.

La nouvelle se veut parabolique et l'espace métaphorique, puisque le stade représente un lieu de forme circulaire où l'athlète ne fait que tourner en rond, à l'image des milliers d'Algériens qui tournent en rond depuis 1962. Ils sont comme aspirés par une boucle, un cercle vicieux. Ici, le stade est un espace doté d'une grande portée symbolique : ayant franchi la ligne d'arrivée, le coureur persiste dans sa lancée, avançant pour ne jamais s'arrêter. Les Algériens en font de même : ils n'arrivent pas à franchir la ligne de la délivrance, de l'issue tant escomptée. L'athlète sort du stade et traverse aussitôt « la ville » en courant, pour atteindre « le village olympique », « les autoroutes » jusqu'à dépasser « les frontières » qui séparent l'Algérie des pays voisins :

> …Même en étant arrivé, je savais que la course n'était pas encore finie et que je devais encore courir. Je suis sorti donc du stade en courant, je suis sorti de la ville en courant…J'ai quitté le village olympique en courant au même rythme enfin exact… J'ai enjambé les haies des autoroutes, les parkings de voitures, les dernières portières, puis j'ai dépassé les postes frontières et j'ai couru. Eperdu. (29)

Il faudrait signaler que les espaces cités ci-dessus (ville, village, autoroutes, etc.) sont dénués de toute topographie nettement identifiable et demeurent enrobés d'indétermination. Sauf que l'imprécision ou bien l'opacité est dans ce cas dûment fondée, car elle installe une transition qui bascule du subjectivisme initial vers l'objectivisme. Le texte aurait pu circonscrire les faits par rapport à une région ou une ville bien définie.

Ainsi, la représentation de cet espace manifestement « binaire » est-elle bâtie sur une dualité essentielle : le cadre fictionnel comprend l'espace du stade dont la dimension métaphorique consacre son aspect labyrinthique de réclusion et de quête interminable. En revanche, l'espace du monde extérieur émerge et s'affiche comme celui de l'évasion et de l'ailleurs absolu. Le manque de qualifications affecte l'effet de réel qui s'en trouve estompé.

Dans *Gibrîl au Kérosène*, le lecteur est informé d'emblée que le héros de la diégèse se trouve dans « une grande salle d'exposition » dans une « foire internationale » à Alger. Il s'agit d'une exposition consacrée à l'aviation. L'espace de la salle d'exposition est comparé, de par son immensité, à la « Création » (*La Préface du nègre*). Toutefois, la salle s'avère nécessiteuse : le texte n'offre pas de descriptions détaillées correspondant au contexte spatial de déroulement des actions, ce qui déroute le lecteur, qui peine à se projeter dans un tel monde fictionnel chaotique :

> Ici, sous la haute toiture de la grande salle d'exposition, je ne suis pas sur mon territoire. […] J'ai suspendu au-dessus de ma tête une banderole rendant hommage au pays et j'ai planté tout près de mon stand le drapeau comme l'aurait fait un cosmonaute sur la lune. (Daoud, 2008 : 36)

Au cœur de l'opacité descriptive qui règne en maître, voici quelques segments lapidaires d'une description en fragments : la salle d'exposition est caractérisée par sa haute toiture ; le stand du militaire affiche une banderole et un drapeau brandis en hommage à la nation.

La spatialité est ainsi marquée par une forte opacité et est étroitement liée à une isotopie de la négativité. La référencialité est à cet effet bouleversée. La crédibilité de l'histoire est atteinte en raison du manque de références dénotatives au monde extratextuel. En effet, le narrateur donne à voir un espace non nommé mais doté d'un fort potentiel symbolique, qui laisse le récepteur le deviner, à savoir l'Algérie d'aujourd'hui. La précision n'est pas de mise, mais la suggestion est d'actualité.

Lorsque le sujet évoque le « pays », celui-ci est dépouillé de renvoi direct au domaine du « hors-texte », nonobstant l'espace en question est dépeint selon une optique corrosive via un discours véhément et satirique. Le pays tel qu'il est vu et ressenti par le sujet est en perte de lui-même, en proie à un passé qui leste encore le présent. Un regard dépréciatif qui ne manque pas d'accentuer la teneur acerbe des propos tenus par le personnage.

Qu'en est-il de la temporalité ? Comment se construit-elle dans un espace disloqué, fondé sur la binarité et l'opacité ?

1.2.2. Vers une esthétique du discontinu

Le recueil se prête à une construction temporelle subversive aux structures fracturées. Dans *L'Ami d'Athènes*, le coureur participe à un marathon organisé à Athènes à l'occasion de « la célébration d'une fête nationale » (13). Telle est l'unique référence temporelle présente dans la nouvelle. Aucune date, aucune autre indication précise n'est perceptible, comme si la notion de Temps en dates ou en chiffres n'était guère importante, l'essentiel étant la dynamique que suit ce même temps dans le récit. En effet, le héros court sur la piste rouge de forme circulaire du stade, sa course s'apparente fortement à une fuite qui n'a ni ligne de départ ni ligne d'arrivée. Le personnage est toutefois vite rattrapé par sa mémoire qui n'en finit pas de le hanter :

> C'est dire que tout était contre moi et surtout le poids de ma mémoire. J'étais un coureur de fond et tous les coureurs de fond savent généralement qu'ils sont seuls à courir mais dix mille à parler en même temps en ces moments où tout remonte à la surface, même ce qui ne vous concerne pas, la vie des autres…, les grandes questions qui n'ont pas de portes et les rêves qui traînent par terre. (Daoud, 2008 : 14-15)

Le personnage fuit une mémoire obsédante, désordonnée qui l'empêche d'avancer dans sa reconstruction. La formule « je me souviens » installe le sujet, malgré lui, dans une réminiscence tonitruante. Dès lors, des souvenirs jaillissent en bribes, éparpillés comme autant de fardeaux qu'une mémoire capricieuse déterre sans ordre particulier. Le texte opte alors pour le déconstruit et le discontinu ; les épisodes s'imbriquent et se chevauchent comme des séquences morcelées et variées dans leur contenu. Une telle poétique donne à voir une sorte de collage / montage de données divergentes à l'origine de l'hétérogénéité perceptible dans le récit.

Le recours à la forme fragmentaire a pour effet d'engendrer des particules de sens éparses, sans les organiser toutefois de manière cohésive et harmonieuse en une totalité signifiante. Blanckeman évoque en ces termes l'esthétique du fragment dans son ouvrage *Les Récits indécidables* :

> Le fragment met en relief l'expression de l'événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l'idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. […] Le procédé de la juxtaposition aléatoire décape la référence, écarte la révérence, selon un axe de prédilection qui vise à faire voisiner l'éparse. (2008 : 197)

De plus, l'évolution du parcours narratif est faite au pas de course. Elle est menée à une allure grandissante, sans pauses, où la ponctuation s'évapore au rythme d'une course langagière.

En somme, l'absence de références temporelles couvre la texture d'une généralité assez préméditée. Les ruptures continuelles subvertissent toute perspective cohésive.

Dans *Gibrîl au Kérosène*, le tissu narratif s'avère encore une fois pauvre en indicateurs temporels. Les faits et les actions sont énoncés sans aucun ancrage temporel. Ce n'est que vers le dénouement du récit qu'est révélé le premier indice de temps, de manière plus ou moins explicite :

> La télévision nationale ne me consacra pas plus de trente secondes, montre en main, au journal télévisé. Casé entre la météo et la couverture de la campagne pour le référendum mené par la moitié du pays, pour convaincre l'autre moitié que personne n'est mort en dix ans de guerre absurde. (Daoud, 2008 : 45)

Lorsque le militaire expose l'avion construit à la foire internationale d'Alger, la télévision algérienne lui consacre un bref reportage pour présenter son invention au grand public. Le reportage est diffusé en amont, avant la couverture de la campagne conduite pour le référendum organisé à l'aube du XXI^{ème} siècle en Algérie pour rétablir la paix, suite aux horreurs de la décennie noire. Le cadre temporel demeure cependant recouvert d'imprécision. Encore une fois chez Daoud, le texte ne semble pas soucieux de dresser le cadre temporel immédiat de l'histoire et encore moins de l'expliciter.

À l'opposé de la transparence du récit classique, l'œuvre de Daoud plonge le lecteur dans un état de désorientation complète ; il se voit attribué deux missions : reconstituer le puzzle textuel que lui offre l'auteur et réunifier un ensemble hybride. La construction textuelle complexe incite le lecteur à partir dans une conquête du sens, une recherche de la signifiance afin d'en reconstruire le contenu sémantique. Il est ainsi amené à forger des liens associatifs entre les données les plus contradictoires, car l'esprit du lecteur est avant tout préoccupé par la création du sens, comme l'entend Julien Gracq. Ce dernier, dans *Lettrines*, met en valeur l'intérêt du discontinu dans la production littéraire :

> On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est […] d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un „liant" inépuisable. […] l'esprit fabrique du cohérent „à perte de vue". (*Apud* Baudelle, 2007 : 36)

2. Le texte comme espace de dénonciation : la contestation de l'Histoire

La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte langagier situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte lui-même désagrégé. C'est ce qui apparaît effectivement dans *La Préface du nègre*, où se développe un discours acerbe qui décrit une société postcoloniale désorientée du fait qu'elle ne parvient plus à se détourner du passé et regarder vers l'avenir : le peuple n'arrive pas à relever les défis que lui impose la réédification du pays après le départ des colons. La modernité est alors hors perspectives, de même que le présent figé. Seuls importent, pour la nation, le passé glorifié à outrance et la mémoire collective d'une guerre révolue mais non encore dépassée. Les personnages s'affichent contestataires et laissent transparaître une colère immense à l'égard du peuple algérien :

> Ce peuple était creux de l'intérieur depuis trop longtemps et vivait sous terre à force d'aimer ses racines et d'en parler sans cesse. […] Je suis presque une blague ou un clown pour ce peuple qui ne fait plus, désormais, que rire de ses héros pour mieux se moquer d'une époque où il crut en eux comme un enfant. (Daoud, 2008 : 47)

> Les lâches ! Il y a des peuples qui méritent leurs Pharaons à force de n'attendre du ciel que la table bien garnie ou le coup de cravache. (47-48)

Dans *Gibrîl au Kérosène*, le sujet-narrant entame son récit par une formule décapante au ton ironique : « J'ai dépassé donc l'âge idéal pour les grosses révélations et pourtant je viens d'en avoir une : ce peuple est plus petit vu de près que vu du ciel » (33).

Le ton est donné : la petitesse du peuple algérien est frappante, son état ahurissant, son quotidien déchiré et son consentement à l'inactivité le réduit presque à l'inexistence. C'est avec un fort sarcasme que le sujet s'attaque au peuple algérien ; son discours se veut être aussi incisif que dérisoire. Ce discours véhément a pour but de dénoncer la situation calamiteuse d'un peuple rétrograde, en retard sur son temps. Le lexique convoqué est très révélateur : le héros exprime en termes de « disparition » ou « dispersion » l'état actuel d'une nation presque inexistante car obnubilée par des nullités. D'où le constat amer établi :

> C'est donc ce peuple qui ne fonctionne pas. Il ne croit pas aux miracles. On y devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. Je ne sais pas d'où ça vient. Peut-être, sûrement, du passé. Nous avons été tellement écrasés que le jour où nous nous sommes levés notre échine est restée courbée. Peut-être aussi que nous sommes allés si loin dans l'héroïsme en combattant les envahisseurs, que nous sommes tombés dans l'ennui et la banalité. […] Aucun Algérien ne peut admirer un autre sans se sentir le dindon d'une farce. Oui, mais voilà, laquelle ? (39)

Le peuple est encore obsédé par l'effet d'une première balle de novembre qui a libéré l'hier mais a figé, en revanche, l'actuel et le lendemain. C'est l'image d'une nation qui a tellement glorifié ses héros d'antan qu'elle n'arrive plus à s'en détourner et à croire en ceux d'aujourd'hui, lesquels sont rabaissés et lésés, ne récoltant que l'indifférence totale. Dès lors, l'issue n'est autre que la fuite ; l'être ne peut plus progresser puisqu'il ne croit plus en rien, sauf en son passé. L'Algérien a perdu tout espoir en lui et en ses confrères. L'héroïsme d'autrefois a laissé place à l'ennui et au laisser-aller. Chacun est convaincu que le pays ne peut se construire, en raison du

passé qui a tout dévoré et dévasté. Pour lui, il est quasi impossible d'écrire une histoire présente, parce que l'Histoire des hommes s'est élevée au rang de culte ; une Histoire qui ne finit pas de hanter l'Algérien, lui ôtant toute possibilité d'évoluer.

Dans cette optique, chaque peuple, quel qu'il soit, hérite de son Histoire. S'il réfute l'hier et se tourne essentiellement vers le présent, il y a alors cette possibilité qu'il devienne un peuple sans mémoire, sans vécu. C'est radicalement le contraire de cette thèse que développe Daoud dans ses écrits : si le peuple s'accroche à sa mémoire au détriment de l'actuel, il est alors possible qu'il s'enfouisse irréversiblement dans le passé et enterre à jamais son présent. Miliani écrit à cet égard :

> L'Histoire peut être contestée comme mode de référence par sa prétention à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. C'est le procédé de la dés-historicisation que l'on voit en acte dans l'œuvre de K. Daoud, qui semble être à la recherche d'une essence des choses et des êtres. (2012 : 6)

C'est un véritable discours opposant pris en charge par le locuteur dénonciateur de l'actualité macabre d'une Algérie dont la révolution a mené au vide. La jeune génération actuelle est comme dominée, opprimée par des ancêtres qui ne veulent pas céder le flambeau à la postérité. Tel est l'état trouble et sordide d'un peuple qui est toujours en quête de délivrance et de détachement même un demi-siècle après avoir obtenu son « Indépendance ». L'énonciation d'un « contre-discours » revêt une dimension didactique amorcée par le projet de transmission d'une instruction. Ceci donne l'impression que l'ensemble du dire critique ne vise en fin de compte que la diffusion de quelque enseignement sérieux.

En somme, l'œuvre de Daoud fait subir à l'Histoire un traitement subversif. Il s'agit pour l'auteur de destituer l'Histoire comme mode de référence permanent. C'est alors qu'entre en acte le procédé de la déshistoricisation qui fait échec aux projets conventionnels de représentation historique dans la mesure où il opère la déconstruction de toute référencialité : les faits font l'objet d'une déréalisation qui incite à reconsidérer le phénomène historique.

3. Ecart et dissidence : enjeux et finalité d'un choix esthétique subversif

La fiction de Daoud nous convie à révéler les traces de l'éclatement textuel à travers les procédés d'agencement narratif et discursif. Cela suppose que la texture narrative repose sur l'intégration / installation d'éléments hétérogènes, discordants, constitués en réseau dialogique, intertextuel et / ou transtextuel, pour entrer en correspondance dans une mécanique de dissémination et de démesure. Le lecteur, pour sa part, ne demeure guère insensible face à ces structures langagières fracturées. Il se trouve décontenancé par la traque de procédés d'écriture distanciés responsables de la désarticulation de l'ossature textuelle devenue complexe.

D'ailleurs, interrogé sur l'activité d'écriture, K. Daoud répond en affirmant que la création d'un roman ou d'une nouvelle est « un exercice de débordement »[2]. Ceci prouve sans conteste que l'auteur marque sa production du sceau de l'excès et de l'intempérance. Il inscrit son écriture dans le champ de la transgression sous toutes ses facettes. Le projet de l'écrivain est à mille lieues de se confiner dans un registre exclusivement esthétique, mais se veut être

[2] Interview réalisée avec Kamel Daoud : http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html, le 3 mai 2008, consultée le 12 mars 2019.

ontologique, social, idéologique et autre. Telle est la dynamique propre à l'auteur et à son œuvre dont le discours est préoccupé par le présent dramatique et l'actualité mordante. La rupture apparaît alors comme clé de voûte d'un remaniement imminent et la contestation se traduit comme parole performative.

Daoud rejoint cette file d'écrivains inscrits dans ce qui est convenu d'appeler « le Nouveau Roman algérien » (Tebbani, 2008) ; ils opèrent des choix esthétiques, introduisent des structures inédites et pervertissent le discours travaillé à l'excès. Berthelot évoque dans un article les fictions transgressives et en explique le mécanisme de déploiement en contexte d'écriture :

> Ce qui caractérise le mieux les fictions transgressives reste peut-être le fait qu'elles procèdent à une triple violation de la réalité en place : d'abord, en jouant sur le rapport réel / imaginaire, donc en introduisant dans le récit des éléments qui font éclater le monde où nous vivons. Ensuite en jouant sur le rapport réalité / fiction, donc en construisant le récit par des mises en abyme qui soulignent sa nature fictionnelle. Enfin, en transgressant les frontières qui enferment la littérature dans un genre préétabli, quel qu'il soit. (2004 : 356-357)

En définitive, l'écriture de Daoud peut être qualifiée d'« écriture de l'errance », en ce sens où elle se cherche encore dans un contexte socio-historique complexe. Toutefois, elle n'arrive pas à se remanier, du fait que son ancrage même social est lui aussi aux prises avec ses failles. Pour conclure, la transgression en matière d'écriture demeure étroitement rattachée à une littérature du renversement et de la dissidence. La rupture esthétique va de pair avec une mutation d'ordre social, idéologique, historique et politique.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvre étudiée :

DAOUD, Kamel (2008). *La Préface du nègre.* Alger : Barzakh.

Ouvrages critiques :

BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1970). *S/Z Essais*. Paris : Seuil.

BAUDELLE, Yves (2007). *Dissertations littéraires générales*. Paris : Armand Colin.

BENDJELID, Faouzia et DAOUD, Mohamed (2010). *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran : Editions CRASC.

BERTHELOT, Francis (2004). Les Fictions transgressives. In Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI*ème *siècle* (p. 51). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

BLANCHOT, Maurice (1959). Où va la littérature. In Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir* (p. 49). Paris : Gallimard.

BLANCKEMAN, Bruno (2008). *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno. (2002). *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Editeur.

GONTARD, Marc (1981). *La Violence du texte*. Paris : L'Harmattan.

MILIANI, Hadj (2012). Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe. *Résolang. Littérature, linguistique & didactique*, n° Hors série, *Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire*, novembre RUO.

MOKHTARI, Rachid (2006). *Le Nouveau souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*. Alger : Chihab éditions.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : PUF.

TEBBANI, Lynda-Nawel (2008). *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos*, Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, Mémoire universitaire – Master de lettres.

VILAIN, Philippe (2009). *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou : Les Editions de la Transparence.

Interviews :

Interview réalisée avec Kamel Daoud :
http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html le 03-05-2008, consultée le 12 mars 2019.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Una Historia para dejar atrás las historias: tres ensayos de Julián Marías

A History to Leave Stories Behind: Three Essays of Julián Marías

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN
Hellenic Open University

Palabras clave

Julián Marías; historia de España; Cervantes; continuidad cultural; historia-ficción.

Al concluir el proceso de transición política a la democracia en España, finaliza también la misión del filósofo Julián Marías Aguilera (1914-2005) como senador, pero no la de intelectual activo y atento a la que él considera su función social. Así, sus múltiples reflexiones sobre el pasado y el presente de España, desarrolladas durante el franquismo y la transición, posibilitan ya una profunda revisión de conjunto. Tres son los ensayos que recogen esta empresa: *España inteligible: razón histórica de las Españas* (1985), *Cervantes clave española* (1990), y *España ante la historia y ante sí misma* (1898-1936) (1996). En ellos Marías ofrece su interpretación de la historia de España con la finalidad de superar definitivamente los relatos que, a su juicio, habrían desvirtuado a lo largo del tiempo y en diversas latitudes la comprensión de dicha historia, con resultados nefastos.

Keywords

Julián Marías; History of Spain; Cervantes; cultural continuity; history-fiction.

With the completion of the Spanish political transition to democracy comes to an end the task of the philosopher Julián Marías as a member of the Spanish Senate. The same cannot be said about his intellectual life, always active and watchful of what he considers his social role as a thinker. Marías will thus undertake an in-depth review of the numerous reflections concerning Spain's past and present he had developed during the Francoist dictatorship and the transition to democracy. Three are the essays collecting this endeavour: *España inteligible: razón histórica de las Españas* (1985), *Cervantes clave española* (1990), and *España ante la historia y ante sí misma* (1898-1936) (1996). In these writings the philosopher gives his interpretation of the Spanish history for the purpose of permanently get over the accounts that, according to him, have distorted across time and in different latitudes the proper understanding of the Spanish past, with dire consequences.

1. Una Historia para superar las historias

"España inteligible: razón histórica de las Españas" es el título de un curso que el filósofo Julián Marías imparte en el madrileño Instituto de España entre 1984 y 1985, a cuyo término se publica el contenido del mismo conservando el título. El autor la considera como su obra esencial de reflexión sobre el país, en la que retoma, ordena y amplía todas sus ideas precedentes, las cuales habían ido fraguando en sucesivas aproximaciones parciales a partir de la publicación de la recopilación de ensayos titulada *Los españoles* (1962). Junto con *Historia de la filosofía* (1941), *España inteligible* (1985) es la obra más comentada de Marías, pese a sus quejas sobre el silencio u olvido en que cae y sobre la merma que ello supone para su posible eficacia.[1] Y ello porque Marías justifica su nueva aportación intelectual señalando que la historia española en general se ha nutrido de "historias", lo cual significa en primera instancia, que se ha nutrido de lecturas basadas en un enfoque comparativo que tomaba como norma no a España, sino a otras naciones. En segundo lugar, dichas lecturas adolecen de una patente y duradera percepción distorsionada que además es deliberada, no atribuible a una falta de información. Por añadidura, la obsesión por el presunto "problema de España" que atravesaría las letras españolas mantiene una visión asimismo deformada del país hasta bien entrado el siglo XX. En consecuencia, Marías propone una revisión en profundidad de la historia de España para normalizar la percepción que se tiene del país tanto dentro como fuera de él, lo cual supondrá denunciar y desautorizar las historias pretéritas y actuales atentas a una supuesta anomalía española, por un lado, y superar el doble trauma histórico de 1898 y 1936.

Con *España inteligible* Marías vuelve a autoproclamarse continuador de la labor de los representantes de la tradición liberal que diera lugar a la "Edad de Plata" de la cultura española, es decir continuador de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro, Azorín, Ángel Ganivet y Salvador de Madariaga, a cuyo ideario remite de modo recurrente, sobre todo en el enfoque contrario al positivismo, el materialismo y el determinismo en el estudio del pasado, así como en la concepción de la literatura española –en lengua exclusivamente castellana– como materia prima esencial para cualquier reflexión sobre el país en su devenir histórico. No obstante, Marías aspira a superar los planteamientos de sus predecesores, pero también el carácter parcial, en método y contenidos, de sus propias aportaciones pretéritas. Para ello aplica ahora una aproximación en términos de "razón histórica":[2] no se trata de rescribir la historia de España, pues la mera narración de hechos compromete la posibilidad de comprender qué significan, sino de "repensar" su historia, "preguntarse *qué quiere decir* eso que se sabe y que acaso no es verdaderamente comprensible [...] se trata de que España diga, por sí misma, qué es, qué ha querido ser (aunque no haya podido o no la hayan dejado), qué ha resultado a pesar de todo, qué puede ser todavía" (1985: 40, 57). Según el filósofo, la teoría de la razón histórica es una herramienta interpretativa aplicable a cualquier sociedad para mostrar que las comunidades humanas sólo resultan inteligibles a la luz de su "argumento", oculto tras los simples datos históricos o la usual hermenéutica historiográfica, de modo que "lo que ha sucedido salga a la luz y hable por sí mismo"; aparte de "lo que fue" podrá entenderse también "lo que pudo ser"

[1] Sobre los orígenes, precedentes, circunstancias y valoración de *España inteligible* por su autor, ver Marías, 1985: 254-258, 324-325, 337-338; 1989b: 257, 324; 2002a: 268, 339.

[2] Para una idea precisa de las coordenadas intelectuales e ideológicas desde las que Marías realiza su reflexión sobre España, ver Marías, 1966: 196; 1981: 76, 255-259; 1985: 158, 421; 1988: 335-338; 1989b: 256, 324-325; 1998: 187-189, 225-227; 2000: 14; Beneyto, 1999: 230, 233, 242; y Raley, 1997: 221.

–el abanico de posibilidades descartadas, desaprovechadas o rechazadas– y vislumbrarse "lo que podrá ser" –la proyección, las posibilidades de futuro para el país– (395, 398, 400, 409).

Marías plantea a continuación la pregunta de rigor en la tradición liberal: "¿Qué es España?", y sintoniza plenamente con sus predecesores al empezar su respuesta con una descripción del paisaje ibérico, pero se desmarca de ellos en la lectura del pasado. Diversos asuntos han derivado en una interpretación negativa de la historia española, sobre todo la multisecular presencia musulmana, la Inquisición, la destrucción de las civilizaciones americanas precolombinas, la percepción de España como un mosaico de pueblos diversos, y la noción de decadencia. Esta última en particular constituye "la pauta de las interpretaciones dominantes, por lo menos desde hace tres siglos, de la realidad española; y esto incluye, claro es, el futuro" (22); lo peculiar del caso español sería la consideración de que su historia consiste en decadencia, y una parte de la responsabilidad por esta visión deformada recae sobre los predecesores intelectuales de Marías.

Para él, el momento mismo de la invasión musulmana en 711 marca el nacimiento de España, porque "decide ser" cristiana y europea cuando "pudo ser" musulmana y oriental. Nace, pues, de un proyecto improbable, de una ilusión o vocación histórica y existencial: "ser lo que quiere ser" (117-118). En el proceso, España se mantiene siempre en contacto con Oriente y Occidente, y aunque diferente de sus vecinos, resulta casi más europea que ellos por su voluntad histórica de serlo. Así, tras una fase "preespañola" constituida por la Hispania romana, tiene lugar la de "gestación nacional" del Medievo que lleva al "nacimiento de España" a finales del siglo XV. En el debate sobre el "problema de España" que abre la tradición liberal con la crisis finisecular de 1898, el asunto más controvertido es el del papel histórico de Castilla. Marías lo resuelve proponiendo que, liderada por la cristiandad castellana, España se forma por incorporaciones sucesivas de territorio y contingentes humanos y deviene en la primera nación moderna, pero su evolución no se detiene: su "decisión existencial" la conduce a cumplir su "misión histórica" y lo hace "proyectándose" hacia toda Europa y Occidente; en el proceso crea la primera *Weltpolitik* desde el Imperio Romano y desarrolla la "supernación transeuropea": "las Españas", en que la propia España "era *una de las Españas*" (287). Desde finales del siglo XV, pues, la razón histórica trasciende el ámbito estrictamente ibérico.

El motor del proyecto histórico de las Españas es el de siempre, el cristianismo, pero su continuidad se frustra en el siglo XVI, al emerger en Europa el nacionalismo político y religioso. La "supernación transeuropea" reacciona en forma negativa: se aísla de sus vecinos, exacerba la intolerancia contra propios y ajenos, otorga un peso excesivo a la Inquisición y la Iglesia en la vida social y política... De este fracaso histórico surge la noción de decadencia como obsesión paralizadora y destructiva de todas las posibilidades latentes en la realidad española. Al mismo tiempo se despliega en Europa la "leyenda negra antiespañola": "partiendo de un punto concreto, que podemos suponer cierto, se extiende la condenación y descalificación a *todo el país a lo largo de toda su historia, incluida la futura*", sin prescribir jamás (202). Con pocas excepciones, los españoles a ambos lados del Atlántico asumen esta interpretación deformada de la realidad, que se mantiene hasta hoy.

El siglo XVIII se revela en general positivo y da lugar a un nuevo proyecto histórico: la propia España. Pero entonces aparecen lecturas deformadoras del pasado elaboradas ahora por los particularismos internos –sobre todo el catalán–, se reactiva la "leyenda negra" dentro y fuera del país, toma cuerpo la convicción irracional de una inferioridad endémica de España y su intelectualidad no afronta estos retos con eficacia. En esta ocasión la desilusión cala hondo

en América, y luego la Revolución francesa produce rechazos y adhesiones que generan la discordia entre ambos extremos del Atlántico y en el interior de España. La independencia americana resulta prematura y genera una fragmentación que aleja unas partes de otras y a todas de España. Una vez más, la causa del fracaso del "proyecto histórico español" la localiza Marías allende la política, la economía y la sociedad: "Aunque parezca excesivo, la raíz principal de nuestros males recientes es *un error intelectual*" (61).

La radicalización decimonónica produce una deriva nacional y aparece la vida política, que desborda su campo estricto, invade todas las facetas de la existencia humana, alimenta un enfrentamiento constante entre "las dos Españas" y, con ello, revitaliza su "leyenda negra". A finales del siglo XIX el régimen político liberal endereza la trayectoria errática del país, aunque deja pendientes de solución grandes asuntos: el deseo de independencia de los restos del antiguo imperio, la cuestión social y los movimientos regionalistas en trance de convertirse en nacionalismos. El capítulo americano se cierra definitivamente en 1898, pero los otros dos asuntos acusan la crispación ambiental de la pugna entre fascismo y comunismo. Para Marías el desorden y la desorientación mental impiden contemplar las ideas salvadoras que ofrecen los intelectuales, a los que no obstante cabe reprochar la final renuncia a su función social. El resultado es una polarización política radical que degenera en la guerra civil de 1936. En el lado positivo, la actividad de los representantes de la "Edad de Plata" entre 1898 y 1936 cancela el desnivel cultural con Europa, y esta dinámica se mantiene durante la dictadura, la cual, en último término, despolitiza a la sociedad y contribuye a cierta mejora de sus condiciones materiales, sin lograr eliminar la libertad más allá de lo estrictamente político, dejando amplios márgenes de libertad social y personal, que son las que van a permitir la continuidad intrahistórica del país, factor que, a su vez, permitirá superar también esta fase dictatorial.

Para el tratamiento del proceso de transición a la democracia y para sus tesis sobre cultura, sociedad, instituciones y nación, Marías remite una vez más a la argumentación empleada en ensayos anteriores,[3] aunque, pese al tiempo transcurrido, mantiene una serie de cautelas estilísticas: ¿Voluntad de "mantener las formas y el buen gusto"? ¿Dejar margen para precisiones y/o rectificaciones futuras? ¿Una combinación de ambos factores? Lo cierto es que, a diferencia de la libertad con que aborda épocas distantes, en el tratamiento del pasado reciente y el presente se multiplican los comentarios oblicuos, los sobreentendidos y las alusiones que no nombran. Sus ideas principales son que la dictadura no es derrocada ni derribada, sino disuelta y absorbida por la sociedad española en un proceso de innovación y legitimación; que el papel de la corona en ello supone un elemento esencial, arropado por una legitimidad social equiparable a la del Setecientos; que la Constitución democrática de 1978 encara las cuestiones social y regional que dejara pendientes el régimen liberal de preguerra, pero persisten las distorsiones derivadas tanto de una interpretación exclusivista de España por parte de quienes niegan su esencial pluralidad, como de una interpretación particularista, generadora de una "historia-ficción" (389) por parte de los nacionalismos periféricos.

Entonces llega el momento de plantearse la España que "podrá ser". Para Marías, aparte de cancelar el desnivel con Europa, los representantes de la "Edad de Plata" elaboraron un proyecto de regeneración nacional consistente en un europeísmo compartido con las naciones

[3] En particular remite a la tetralogía de "la España real", compuesta por sendas recopilaciones de ensayos que cubren cronológicamente toda la etapa de la transición política a la democracia: *La España real* (1976), *La devolución de España* (1977), *España en nuestras manos* (1978) y *Cinco años de España* (1981).

vecinas. Noqueado ya por la Primera Guerra Mundial, el europeísmo no sobrevive a las conmociones de los años treinta y la Segunda Guerra Mundial; luego es sustituido por un europeísmo de nuevo cuño que empobrece la realidad general del Viejo Continente, pues exalta las regiones en detrimento de las realidades nacionales, que ignora. Por tanto, se hace preciso un nuevo europeísmo que recupere la historia y culturas nacionales para que los países europeos sean ellos mismos y posean así su futuro. Siempre más europea que el resto, España sólo se hace "inteligible" en y desde Europa; así, la europeización constituye un presupuesto del proyecto de la españolización, de la necesaria profundización en la realidad española, que implica asimismo recuperar la proyección hacia fuera, en un proceso de recomposición de "las Españas": "si algo merece llamarse un 'mundo', es el Mundo Hispánico", distinguido por "la lengua común [...] una historia compartida durante tres siglos; formas sociales, costumbres, lecturas, creencias, estilos de vida; impresión de estar 'en casa' en cualquiera de los países, posibilidad de entenderse a media palabra" (412, 414). Semejante recomposición no puede tener naturaleza nostálgica o retrospectiva, sino positiva y proyectiva, en que todos los hispanos tomen posesión de su patrimonio común al completo, para, a continuación, configurar una mentalidad nueva –"nosotros los hispánicos"– que evite la tentación particularista, en que todos los integrantes tengan en cuenta el conjunto. Europeización y españolización constituyen una empresa perfectamente viable merced al "núcleo profundo" del devenir histórico español desglosado en *España inteligible*. Esta reflexión supone asimismo la elaboración de toda una interpretación de la civilización occidental según la cual España, Europa, Hispanoamérica y los Estados Unidos constituyen el Occidente histórico, sólo inteligible atendiendo a sus tres principios constitutivos: el pensamiento helénico, el derecho romano y la tradición judeocristiana (417).

2. Una literatura para entender la historia

Si *España inteligible* pretende ofrecer una interpretación comprensiva y definitiva de la historia de España frente a las historias distorsionadas que los españoles se cuentan a sí mismos u otros les han contado a lo largo de los siglos, *Cervantes clave española* (1990) tiene por finalidad ofrecer una perspectiva personal sobre el máximo exponente de la literatura clásica española poniéndolo en conexión con cuanto lo haría igualmente "inteligible". Si el ensayo precedente remite a un amplio abanico de escritos anteriores de Marías, *Cervantes clave española* tendría su precedente en el artículo de 1966 "El español Cervantes y la España cervantina",[4] aunque ahora la reflexión se amplía y somete a un doble prisma teórico: el de la "razón histórica" y el del "método histórico de las generaciones", ideado este último para permitir que un individuo –en este caso Miguel de Cervantes– se mueva entre sus coetáneos, las personas de su propio tiempo y circunstancia (Calomarde, 2006: 86-96). El objetivo declarado de Marías consiste en ofrecer una obra narrativa, de ficción, pero apoyada en hechos y datos conocidos sobre "el manco de Lepanto" en su propia circunstancia de escritor. De ello resultaría que Cervantes

> no puede ser más español. No se parece a nadie pero es absoluta, radicalmente español; todavía más, no podría ser más que español. [...] No solamente es así, sino que no podemos concebir España sin Cervantes. Si se habla de España es inevitable pensar en él. [...] Si eliminamos a Cervantes de España queda un hueco que no se puede llenar: nos parece que es

[4] Aparece recopilado en *Ser español*, 2000: 53-87.

> clave de España. Y quizá la manera más eficaz de penetrar en lo que es España sea verla en la perspectiva de Cervantes. (16-17)

De salida, pues, Marías realiza un nuevo ejercicio de continuidad con la cultura generada por la tradición liberal, si bien, una vez más, pretende realizar su aportación personal, original, a dicha cultura: ahí donde los representantes de la "Edad de Plata" mantenían una fijación por la figura de Don Quijote (*Visiones*, 2005: *passim*), Marías invierte los términos y encuentra que la clave interpretativa de España y lo español la constituye su creador, que además estaría dotado de toda una serie de rasgos positivos muy alejados del tono pesimista precedente sobre el presunto quijotismo del "carácter español"; además, y como ya se ha visto, el filósofo aborda el tratamiento del asunto desde un cuerpo especulativo más denso que el de sus predecesores. Pero la originalidad se detiene aquí: al fin y al cabo, Marías se mantiene en las mismas coordenadas interpretativas de España y lo español –la literatura española en lengua castellana del "Siglo de Oro"–, sin trascenderlas, y las abundantes referencias a Azorín, Unamuno u Ortega no hacen sino confirmar este extremo.[5]

La necesaria labor de contextualizar a Cervantes implica retomar las ideas reunidas en *España inteligible* en torno a la razón histórica, la génesis histórica de España en su voluntad de ser cristiana y europea, el papel trascendental de Castilla en su constitución, y las causas y consecuencias de la decadencia en la época estricta del escritor de Alcalá de Henares. Esta reiteración de nociones la complementa Marías mediante la aplicación del método histórico de las generaciones, que le permite establecer dos circunstancias críticas de la vida de Cervantes: su inusual –para la época– longevidad y su alejamiento de España durante más de una década, entre Lepanto y el cautiverio en Argel; ambas lo harían escribir con posterioridad a su época, "después de su generación" (1990: 69), cosa que contribuiría a explicar su personalidad distinta y original en las letras del momento, al tiempo que tornarían inteligible al autor y su obra, ambos distinguidos por una "sed" de realidad, libertad, belleza y, fundamentalmente, amor (91). Igualmente se pondría de relieve "el profundo sentido de la unidad de España que aparece en toda la obra de Cervantes, y muy especialmente en su teatro. [...] La condición española domina sobre las diferencias regionales, que por otra parte señala y pone de relieve" (85). Por último, se revelaría la diacrónica "psicología del español" a través de un creador que "no puede ser ni más español ni más que español" (120) y que, además, no transmite impresión alguna de fracaso ni refleja la noción de decadencia de España (96-97, 105-133, 249-264).

El canon de la literatura clásica española que Marías hereda de la "Edad de Plata" vuelve a revelarse, pues, como una forma de conocimiento particular que se torna enseñanza de la historia y que le permite ratificar sus propias tesis sobre la nación, sus unidades regionales de base, su "personalidad histórica", su condición "transeuropea", y sobre la notable resistencia al tiempo y capacidad de distorsión de la realidad que tienen ciertos relatos interpretativos de la historia de España. Aquel canon también permite al filósofo hacer hincapié en el valor de la lengua española a través del tiempo y el espacio, y conforma por añadidura el precedente de la filosofía moderna: "Cervantes hace lo que la filosofía hará, naturalmente de otra manera: introducir *la posibilidad como forma de realidad*" (266).

Por su parte, el temple quijotesco, esto es, "auténticamente español", se aprecia también en la posteridad, en los grandes autores del Siglo de las Luces –José Cadalso, Benito Jerónimo Feijoo, Gaspar Melchor de Jovellanos–, en la guerra de la Independencia de 1808 a 1814, en

[5] Para Azorín, ver 1990: 129, 222, 233, 263; Unamuno, 1990: 137, 141-142, 151, 185-186, 192, 198, 203, 210, 271, 273-274; y Ortega, 1990: 18-19, 198, 216, 231, 245, 281, 300.

Benito Pérez Galdós y en las diversas generaciones de la tradición liberal –la del 98, la del 14, la del 27–. Para Marías, Cervantes y su mayor creación literaria parecen constituir una suerte de "termómetro" de España y de la españolía con el que puede medirse la fidelidad nacional a su "condición cervantina". El balance del filósofo sería que, aun con vaivenes, la historia de España no ha cesado jamás de ser cervantina, o sea, "fiel a sí misma":

> En la obra de Cervantes está España: la efectiva y la soñada, que es igualmente real. Es la expresión de España, que se manifestó en sus libros. La obra cervantina entera está hecha de España, como de un material, y al leerla la vamos absorbiendo. No podemos conocer España si no llevamos dentro a Cervantes, porque en él se realizó de manera eminente; y en sus escritos está transparente, inteligible, asimilable [...] Cervantes ha contribuido increíblemente a hacer España; sobre todo a expresarla, a hacerla abarcable y comprensible. (289, 291)

Pero Marías no cierra el presente ensayo sin antes retomar la gran inquietud que refleja buena parte de su ensayismo precedente –incluido, claro está, *España inteligible*– en relación con el pasado del país y, de hecho, motiva y atraviesa *Cervantes clave española*: el olvido e ignorancia de la historia nacional, sobre todo por las jóvenes generaciones; la irrupción de una "historia-ficción" elaborada por los particularismos periféricos; la descalificación de fragmentos enteros de la historia española por intereses partidistas, tanto en el pasado franquista como en el presente democrático. Dada la naturaleza específica del presente ensayo, el filósofo retoma argumentos relacionados con la función de la literatura para afirmar que una causa de los males que afectan a la historia de España radica en que las letras han ido perdiendo su función "sobre todo en las últimas generaciones. Ha sido, durante milenios, la gran interpretación de las realidades históricas y sociales que han alcanzado verdadera realidad, que han sido comprendidas lúcidamente y desde dentro, en forma viva, no estrictamente conceptual, en todo caso no teórica, por innumerables hombres y mujeres" (291-292). En suma, para Marías el conocimiento de esa literatura concreta –el canon de las letras españolas en lengua castellana– es de importancia capital e ineludible para zafarse de las historias deformadoras de la realidad y para llegar a conocer la auténtica historia de España: "el lector de otra época descubre que esa España de fines del siglo XVI y comienzos del XVII no es 'la suya', pero es suya, la lleva dentro, y si no la posee no entiende la de su propio tiempo, no acaba de ser él mismo" (296).

3. La continuidad de la cultura española

El ensayo cumbre de Marías para reivindicar la continuidad de la cultura española iniciada por la tradición liberal lo constituye *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, que, como los dos precedentes, reúne y amplía las ideas y argumentos que salpican diversos escritos anteriores. Partiendo una vez más del esquema teórico del método histórico de las generaciones, Marías retoma su tesis de que la Generación del 98 –primera hornada de la "Edad de Plata" de la cultura española– marca el inicio de "nuestro tiempo" (1996: 11); entre 1936 y 1939 la guerra civil sólo pone fin a la primera fase de dicho "tiempo", pero no a su conciencia cultural, que se preserva y mantiene hasta la actualidad. De la misma manera que Cervantes habría rebasado, por su longevidad, los límites naturales de su generación, el ciclo vital de "nuestro tiempo" se ha extendido gracias a la longevidad y actividad de representantes del bloque generacional que nacía con la crisis general de 1898.

Las tres generaciones liberales de preguerra que dan lugar a la "Edad de Plata" –la del 98, la del 14, y en menor medida la del 27–[6] comparten la convicción de que, desde finales del siglo XIX, el régimen político liberal constituye el punto culminante de la prolongada etapa de desorientación nacional en que anduviera inmersa España, siempre a la zaga de Europa y por debajo de sus propias posibilidades, con un atraso de cerca de una generación en relación con "la altura de los tiempos". La misión histórica e intelectual de aquellas tres generaciones y sus sucesoras consistiría en cancelar, e incluso trascender, esta anomalía cuyo origen se sitúa entre el estallido de la Revolución francesa en 1789 y la muerte del rey Fernando VII en 1833, lapso temporal en que se gestaba la traumática ruptura entre "las dos Españas" y se iniciaba la trayectoria errática de una nación abrumada.

La crisis finisecular, a partir de 1898, resulta decisiva, pero no explica *per se* la irrupción de una conciencia de "naufragio nacional" entre sectores liberales de la minoría intelectual. Estos sectores empiezan a prestar atención a las dificultades que atraviesa la nación, renovando así la tradicional preocupación por "el problema de España", que localizan no en cuestiones políticas, sociales o económicas, sino de mentalidad. Para enfrentarse con el "problema" y llevar a cabo la regeneración nacional, la Generación del 98 emprende un descubrimiento y toma de posesión de Castilla, y a través de ella del resto del país, que modifica la manera de interpretar España; a fin de dar comienzo a la transformación y renovación de la mentalidad cultural nacional, se ve impelida a crear nuevos estilos literarios, nuevas metáforas y modos existenciales, y en el proceso cancela el desnivel con el pensamiento europeo. Españolización y europeización son las dos vías concordantes en el nuevo modo de aproximación a la realidad que cristalizará en la generación que sigue, la de 1914 liderada por José Ortega y Gasset, que aplica a su reflexión un aparato intelectual más teórico, amplio y sistemático, el cual parte de la "realidad histórica" y lleva a la conclusión de que el español debe ser europeo para ser auténticamente español –a diferencia y distancia de un noventayochismo que empezaba a debatirse entre un casticismo destemplado y un europeísmo mimético–.

La reivindicación de la cultura liberal de preguerra no impide a Marías desmarcarse de algunos de sus rasgos definitorios: no suscribe la postura contraria a los Estados Unidos de la Generación del 98 y su valoración del régimen político liberal de la Restauración es más positiva, aunque identifica tres cuestiones cruciales que dicho régimen deja pendientes de solución: la relación de España con los territorios ultramarinos restantes, la cuestión social, y la cuestión regional, con unos particularismos en trance de convertirse en nacionalismos ocasionalmente separatistas. La crisis de 1898 cierra definitivamente la primera cuestión, pero las otras dos se dilatan y degradan y jugarán un papel decisivo en la ruptura de la concordia y consenso nacionales que producen la crisis de 1936. La responsabilidad que Marías atribuye a los representantes de la "Edad de Plata" en esta deriva no es menor. Para el filósofo, las causas de este segundo "naufragio nacional" se encuentran, por descontado, más allá de la política o las condiciones sociales y económicas; dado que España es un país de mentalidad poco utilitaria, poco atenta a la conveniencia, la guerra civil se debería a una serie de "errores intelectuales": los que Marías reivindica como sus predecesores culturales habían mantenido una interpretación negativa y pesimista de la historia de España en que primaba la idea obsesiva de la decadencia, y demostraban un conocimiento insuficiente del Viejo Continente y su cultura, razón por la cual el estallido de la Primera Guerra Mundial logra quebrantar su fe europeísta; por añadidura, la toma de postura ante este conflicto marcaba el origen de actitudes

[6] Aunque no integra su análisis en *España ante la historia*, no es menor el interés de Marías por la Generación del 27, ver por ejemplo 1981: 28-42.

partidistas que se prolongarían y agudizarían en los años veinte y treinta, y que generarían lecturas de España cada vez más desfiguradas y parciales, a las que se sumarían las interpretaciones procedentes de los particularismos separatistas. La intelectualidad liberal se extravió entonces por la senda del narcisismo, no supo dotar a su tarea de un sentido colectivo y exhibió una grave falta de solidaridad mutua. Por último, y aunque esto no es privativo de España, la radicalización política produjo la disociación entre masas sociales y minoría intelectual, y ésta se retiró de la vida pública cuando más necesaria era su intervención, traicionando su función social. Así se explica la paradoja de que la "Edad de Plata" iniciada en 1898 acabe en 1936 con una confrontación que reactiva la ruptura entre las "dos Españas".

El diagnóstico de Marías es que hay en España una incapacidad diacrónica para asimilar los estratos anteriores de la cultura e historia propias, y ello se manifiesta de forma negativa en la tentación recurrente que experimentan los españoles, en diversas épocas y latitudes, de proceder a una descalificación de porciones enteras de su historia y a una lectura politizada de la misma. Ello fue patente durante la Segunda República y no lo sería menos durante el franquismo. El objetivo presente no puede ser otro que tratar de recuperar la memoria histórica de España en su integridad, con especial atención a sus capítulos más desatendidos o aun desacreditados: una percepción completa probaría la continuidad esencial de la trayectoria histórica española y eliminaría de una vez por todas las historias deformadas del pasado y el presente, propias y ajenas, e inmunizaría a la nación frente a los efectos de las distorsiones, permitiéndole enfrentarse a su proyecto histórico.

4. ¿Misión cumplida?

A pesar del reconocimiento oficial de que es objeto Marías[7] y de su actividad intelectual infatigable, el impacto mediático y la trascendencia social e intelectual de sus reflexiones sobre la historia, la actualidad y la cultura españolas declinan paulatinamente hasta la virtual extinción fuera del círculo estricto de sus seguidores más fieles, cuyas iniciativas inyectan periódicamente cierta actualidad a su obra y persona.[8] Según Harold Raley, amigo personal de Marías y especialista en su obra, la ignorancia sobre la producción del filósofo no se circunscribe a las

[7] Aunque en 1964 se le otorgaba ya un reconocimiento institucional al permitirse su elección como miembro de la Real Academia Española, la plena incorporación al mundo de la cultura institucional y reconocimiento público no llegan hasta la restauración de la democracia: en 1980 es nombrado catedrático *honoris causa* de la Universidad de la Ciudad de Buenos Aires y al poco toma posesión de la recién creada cátedra "José Ortega y Gasset de Filosofía Española" de la UNED en España; en 1990 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y luego formará parte del comité de expertos de la Exposición Universal de Sevilla (1992); por último, en 1996 obtiene el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades que comparte con el intelectual y ensayista italiano Indro Montanelli, y en 2001 se le concede la medalla de oro del Mérito al Trabajo. Por una parte, Marías parece obtener mayor satisfacción de otras fuentes, como por ejemplo la presentación en 1998 de la cuarta edición del ensayo de su difunta esposa Dolores Franco *España como preocupación*, título original de *La preocupación de España en su literatura* de 1944. Por la otra, desde su punto de vista y el de sus allegados, este reconocimiento de su obra sería no tardío sino parcial, incompleto, a menudo oscurecido ya no por la censura o la represión de cualquier tipo, como podía esperarse en el pasado dictatorial, sino por el mantenimiento de otra circunstancia que lo acompaña desde el franquismo, el silencio mediático (1981: 305; 1989a: 157-158; 1989b: 335-336).

[8] Algunos homenajes, con contribuciones posteriormente recogidas en volúmenes al caso (*Homenaje a Julián Marías*, de 1984, *Un siglo de España: Homenaje a Julián Marías*, de 2002); las colaboraciones en prensa de uno de sus hijos, el escritor Javier Marías ("El padre", "Que por mí no quede", "Cruceros hundidos", "Muchos premios, pocas bibliotecas", "Una celebración particular", "Pero me acuerdo").

fronteras intelectuales de España: "la sinceridad me obliga a añadir que su filosofía sigue siendo en gran medida desconocida, o al menos está infrautilizada en la mayor parte del mundo, incluida la propia España […] hasta donde sé, tampoco ha reconocido nadie las contribuciones que el propio Marías hizo para convertir la razón histórica en un método histórico utilizable" (1997: 28, 220).

Concluida la transición política a la democracia, también los ensayos en clave de breves y puntuales intervenciones de urgencia ante los "males y peligros" que acechan a España carecen ya del eco social de otras épocas. Y ello pese a que los artículos en medios de comunicación periódicos, por naturaleza de mayor circulación social que los libros, constituirán, desde mediados de los años noventa, la totalidad de una producción escrita que el filósofo mantiene prácticamente hasta el final de sus días (Pita, 2004: s. p.). Sin embargo, esta actividad parece aquejada por una fatigosa, casi obsesiva reiteración de asuntos, ideas, argumentos y ejemplos convertidos en clichés, que ya no implican una alternativa disidente respecto de una cultura impuesta, que ya no conectan con el pulso social como lo hicieran en los años setenta y que suponen, en última instancia, tan sólo un producto más en el océano de una oferta cultural masiva, de libre elección y consumo, sometida también a los avatares de la moda.

Pudiera argumentarse que la trilogía compuesta por *España inteligible*, *Cervantes clave española* y *España ante la historia*, entre 1985 y 1996, supone el compendio de toda la reflexión de Marías sobre España, su pasado y su cultura, de su combate intelectual por la auténtica historia del país y contra las historias que la distorsionan, pero supone igualmente una culminación, un saber concluido que no conoce ya ampliaciones, matices, revisiones: que no conoce evolución, en suma. Sus últimos escritos nos sacan de toda duda en su permanente e invariable remitir al lector a los ensayos del pasado, y a la luz de esta obra precedente la lectura de los nuevos textos se revela prácticamente superflua.

Por otra parte, desde los años ochenta la mitigación de la resonancia social de los intelectuales es un fenómeno general, no circunscrito a Marías, y no se observa exclusivamente en España. Y quizá su importancia haya sido de un orden que Raley no lograba aún establecer: como señala el filósofo Fernando Savater con ocasión de la extinción física de Julián Marías en Madrid el 15 de diciembre de 2005, este último ha sido "una de esas personas que acercó la filosofía al gran público" y ha resultado muy importante en la formación intelectual de nuevas generaciones de pensadores, entre las cuales se incluye el propio Savater.[9]

En cualquier caso, la reflexión de Marías es un referente obligado para abordar el estudio de un mundo cultural español tal vez periclitado, pero sin duda aún cercano y valioso, el de la "Edad de Plata". Igualmente es un referente obligado para comprender las inquietudes y aspiraciones de una parte de la intelectualidad española que, durante la larga dictadura, quiso ver en su pasado inmediato una Arcadia cultural, no para refugiarse en ella o añorarla, sino a la que era posible y necesario insuflar vida; dadas las circunstancias del franquismo, el hecho de que esta cultura medrara implicaría que tenía vigencia en sectores no desdeñables de la sociedad –dentro y fuera del régimen–, y lo mismo pondría de manifiesto la importancia del ensayismo de Marías en el lento y delicado proceso de transición política a la democracia.

[9] Ver http://www.filosofia.org/bol/not/bn050.htm#t15. Igualmente interesantes son las observaciones sobre la importancia de Marías como investigador y teórico de la historia, al mismo nivel que Vicens Vives, Tierno Galván o Aranguren, o sobre la influencia de sus ideas en historiadores actuales como Juan Pablo Fusi o Carlos Seco Serrano, ver 2002b: 67-68, 222-223.

BIBLIOGRAFÍA:

MARÍAS, Julián (1966 [1962]). *Obras de Julián Marías VII* (pp. 13-290). Madrid: Revista de Occidente.

MARÍAS, Julián (1981). *Cinco años de España (conclusión de La España real)*. Madrid: Espasa Calpe.

MARÍAS, Julián (1998 [1985]). *España inteligible: razón histórica de las Españas*. Madrid: Espasa Calpe.

MARÍAS, Julián (1988). *Una vida presente: Memorias 1 (1914-1951)*. Madrid: Alianza.

MARÍAS, Julián (1989a). *Una vida presente: Memorias 2 (1951-1975)*. Madrid: Alianza.

MARÍAS, Julián (1989b). *Una vida presente: Memorias 3 (1975-1989)*. Madrid: Alianza.

MARÍAS, Julián (2003 [1990]). *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza.

MARÍAS, Julián (1996). *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.

MARÍAS, Julián (1998). *El curso del tiempo, 1*. Madrid: Alianza.

MARÍAS, Julián (2001 [2000]). *Ser español: Ideas y creencias en el mundo hispánico*. Barcelona: Planeta.

MARÍAS, Julián (2002a). *Entre dos siglos*. Madrid: Alianza.

***

BENEYTO, José María (1999). *Tragedia y razón: Europa en el pensamiento español del siglo XX*. Madrid: Santillana.

CALOMARDE, Joaquín (2006). Julián Marías, la presencia de una vida. *Debats* 92 (Valencia), 86-96.

PITA, Elena (2004). Conversaciones íntimas con... Julián Marías. Entrevista. 30 de noviembre de 2004. Disponible en: https://www.elmundo.es/magazine/2001/107/1002813420.html [Última consulta: 17/10/2019].

RALEY, Harold (1997). *Julián Marías: Una filosofía desde dentro*. Madrid: Alianza.

SAVATER, Fernando (2005). Julián Marías: Savater destaca su importancia a la hora de 'acercar' la filosofía 'al gran público'. *Agencia Europa Press*, 15 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.filosofia.org/bol/not/bn050.htm#t15 [Última consulta: 17/10/2019].

VV. AA. (2002b). *Un siglo de España: Homenaje a Julián Marías*. Madrid: Alianza.

VV.AA. (2005). *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*. Madrid: Visor.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

L'usage romanesque de l'Histoire dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf

Fictional Use of History in *Leo the African* by Amin Maalouf

AHMED DRAEIF
Université Ibn Tofail, Kénitra

Mots-clés

Léon l'Africain ; réel ; imaginaire ; histoire ; fiction.

Si la fiction se distingue par ses objets imaginaires, le récit non fictionnel ou récit factuel se démarque par sa prétention à la vérité. De ce fait, le récit factuel concerne toute production qui repose sur la vérité comme la biographie et l'autobiographie. En dépit des différences évidentes entre récit historique et récit de fiction, il existe une structure narrative commune qui nous autorise à considérer le discours narratif comme un modèle homogène du discours. Le héros de Maalouf est un personnage réel, qui a vécu à une époque qu'on connait à travers les documents qui nous sont parvenus. Contrairement à l'historien, habité par le souci de la vérité, Maalouf recourt à l'imagination pour retracer la vie du personnage qu'il a choisi de mettre en scène. La lecture du *Léon l'Africain* permet de dire que Maalouf se veut historien à sa manière, mais combinant fiction et Histoire, il reflète l'image de l'historien et celle du romancier. Le romancier n'est pas obligé de respecter toute la vérité que les historiens s'efforcent de reconstruire en allant chercher les petits détails et les vérifier avant de les publier. Il ne remplit son devoir d'écrivain qu'en prenant la distance nécessaire des chercheurs de la vérité totale et qu'en laissant une large part à la fiction. Quand Maalouf quitte le terrain de l'Histoire pour celui de la fiction, il ne le fait en réalité que pour confirmer sa qualité de romancier à part entière et non celle d'historien de métier.

Keywords

Leo Africanus; facts; imagination; history; fiction.

While fiction is literature based on a writer's imagination, non-fiction is literature based on facts. Meant and supposed to convey the truth, biographies and autobiographies are considered factual narratives. Still, despite the obvious disparities between them, all historical and fictional narratives recount events, which makes them versions of the same type of discourse. The main character in Amin Maalouf's *Leo the African* is a real person, Joannes Leo Africanus, who lived back in an era that we can only know (more or less extensively) through documents. Unlike historians, who are keenly interested in discovering and communicating the truth, Amin Maalouf mostly relies upon his imagination in order to deliver the story of his protagonist of choice. Although, now and then, he may pretend to be a historian (in his own way), the novelist is not really interested in rigorous fact-checking and he does not feel compelled to stick with the factual truth. Never hesitating to move away from History to totally embrace fiction, Amin Maalouf strongly asserts himself as a novelist, not a historian.

Introduction

Pour retracer l'itinéraire de Hassan al-Wazzân, le célèbre voyageur et diplomate andalou élevé au Maroc, Amin Maalouf part de l'œuvre de ce dernier intitulée *La Description de l'Afrique*. Quoique brèves, éparpillées et pour la plupart floues, les informations que donne Hassan sur lui-même ont servi de base documentaire de grande utilité. Si l'on excepte les notes autobiographiques qu'il fournit dans son œuvre et quelques rares indications qu'on trouve dans les textes du XVI^{e} siècle, la vie du héros de Maalouf reste entourée de mille et une zones d'ombre empêchant de faire une idée claire sur sa vie. Conscient de cet état de choses, Amin Maalouf déploie toute son imagination pour remplir les blancs et faire en sorte de relancer le récit lorsque celui-ci semble s'arrêter. Comment donc l'écrivain des *Croisades vues par les Arabes* s'est-il servi de l'histoire de Hassan al-Wazzân pour nous raconter, à sa manière, l'Histoire de la Méditerranée pendant les temps modernes ? Dans quelle mesure peut-on considérer l'œuvre de Maalouf un roman historique ? Comment se manifeste la combinaison entre l'histoire du héros d'Amin Malouf et l'Histoire de l'espace méditerranéen au XVI^{e} siècle ?

Pratique du roman historique chez Amin Maalouf

Dans un entretien, Amin Maalouf définit sans équivoque sa conception du fonctionnement binaire entre Histoire et fiction : « Le devoir de l'homme de littérature, c'est de faire en sorte que l'histoire par le biais du roman transcende l'histoire [...] pour en faire une œuvre d'art » (2012 : s.p.). Le mot « transcender » peut revêtir ici deux sens, qui ne sont ni opposés, ni tout à fait analogues : « dépasser quelque chose tout en l'incluant » et « dépasser quelque chose en lui étant supérieur ». Pour bien souligner cette relation aussi étroite que nécessaire entre l'Histoire et la littérature, Amin Maalouf affirme que « [l]'histoire est la plus belle conquête de la littérature » (2012 : s.p.). Le recours à l'Histoire vise à conférer plus de profondeur aux travaux littéraires, sans jamais les réduire au statut de documents témoignant pour une certaine réalité psychologique, sociale ou historique (Bridet, 2011 : s.p.). Il faut rappeler que l'Histoire dont nous parlons ici est celle qui retrace les évènements précis ou les situations générales ayant rapport avec des personnalités reconnues comme des acteurs relevant d'un passé que l'on peut situer dans un espace et dans un temps identifiables. Recourir à l'Histoire pour la dépasser est donc pour Amine Maalouf un devoir qu'il faut remplir – et ce n'est pas tout. L'objectif extrême est d'en faire une œuvre d'art. Dans ce sens, Maalouf rejoint l'historien de l'art Walter Benjamin quand il déclare que : « [l]a littérature [doit devenir] un organon de l'histoire (c'est-à-dire un instrument de sa transformation) et la rendre apte à jouer ce rôle- non point faire de l'écrit le domaine matériel de l'historiographie, tel est le devoir de (ce qu'il appelle) l'historien littéraire » (*apud* Papanicolaou, 2016 : s.p.).

L'attitude négative vis-à-vis du nouveau roman pendant les années 1980 a nourri de nouveau la passion pour le roman historique. C'est ainsi que le genre hybride commence à prendre un nouveau souffle. L'hybridation devient un moyen inévitable pour étudier les relations que les genres entretiennent entre eux. Malgré les critiques des spécialistes, qui préfèrent se distinguer de par leur discipline et garder leur spécialité loin de toute influence extérieure, l'hybridation s'impose comme une coopération entre les genres littéraires qui consiste à emprunter l'un à l'autre des éléments sans que l'un efface l'autre. S'il existe encore des romanciers qui revendiquent la supériorité de la fiction face à l'Histoire officielle dont ils critiquent ouvertement les limites et les postulats fondamentaux, Amin Maalouf ne semble pas partager la même attitude. Il ne voit aucun empêchement à puiser de l'Histoire pour écrire un roman, à condition d'aller au-delà des faits historiques, sans pour autant les déformer. Il

propose ainsi une sorte de déontologie pour le roman historique. Ses fictions se réclament non pas de l'objectivité épistémologique, mais de l'objectivité poétique. Maalouf ne recourt à l'Histoire que pour sublimer la littérature et n'écrit le roman que pour nous associer à sa vision du monde en tant que meilleur connaisseur de l'Histoire. Certes, Maalouf n'a pas écrit ses romans uniquement pour raconter la vie de ses personnages, mais aussi pour en tirer les leçons nécessaires susceptibles de servir la société humaine. L'Histoire, qui constitue la matière première de ses textes, ne le détourne nullement du présent. Combinant réalité et fiction pour mieux assurer la transmission de son message, Maalouf ne semble pas privilégier l'une à l'autre. Rien ne l'empêche de les percevoir comme deux faces d'une seule et même pièce de monnaie. Il faut, néanmoins, noter que Maalouf, connu par sa polyvalence, évite de tomber dans l'encyclopédisme en s'efforçant de mesurer l'usage de l'Histoire et, en même temps, se garder de pousser la fiction à l'extrême.

Son excellente gestion des savoirs pluridisciplinaires se remarque notamment par un usage mesuré du commentaire ethnographique, qu'il intègre toujours soigneusement au récit. Ses sources historiographiques, même insérées de manière brute dans le cours de la narration, sont toujours contextualisées et rattachées aux trames principales de l'intrigue. Dans certains cas, ce souci d'harmonisation aboutit à terme à une indistinction de la vraisemblance, de sorte que la fiction se donne directement à lire comme la vérité. Mais pas n'importe quelle vérité. (Papanicolaou, 2016 : 30)

L'Histoire pour Maalouf ne dévoile pas forcément toutes les vérités qui restent parfois l'apanage de la littérature. Pour élucider cette idée, qui consiste à mesurer l'échange d'influence entre l'Histoire et la fiction dans les textes de Maalouf, Vassilaki Papanicolaou nous rappelle dans une note de bas de page que l'auteur de *Léon l'Africain* définit le roman historique selon une optique réunissant deux conceptions : « De manière quasi-chiasmatique, la définition Maaloufienne du roman historique semble ainsi concilier entre deux conceptions génériques diamétralement opposées : la théorie précitée d'André Daspre, qui perçoit le roman historique comme "l'introduction de l'histoire dans le roman", mais aussi celle soutenue notamment par Françoise Chandernagor, selon laquelle "le roman historique est un roman dans l'histoire" » (2016 : s.p.).

Les vicissitudes du temps peuvent altérer des vérités et empêchent de les évoquer. Amin Maalouf s'efforce de les rétablir comme si cela fait partie de son devoir. Il ne conçoit l'Histoire que comme un récit d'actions, d'événements et de choses dignes de mémoire. Mais pour qu'un personnage de l'Histoire puisse être digne de mémoire, il faut d'abord lui rendre sa dignité en rétablissant moralement sa réputation. C'est justement ce qu'a fait Amin Maalouf, qui a tiré son personnage de l'oubli. Déniché par hasard dans une note de bas de page, Hassan al-Wazzân (Léon l'Africain), à travers le recourt habile à la fiction, allait retrouver toute sa valeur historique au point d'inciter les historiens marocains à relancer la recherche pour se faire une idée claire sur lui. Amin Maalouf a utilisé les mêmes procédés de la fiction pour retracer la vie d'Omar al-Khayyam et Mani. Dans tous ces romans qui se veulent historiques, il s'efforce de réparer ce que l'Histoire n'a pas pu répertorier et/ou rétablir, même si cela s'avère parfois impossible. Dans l'absence des traces pouvant aider à reconstituer le passé, l'écriture de l'Histoire devient une vraie gageure. Quand Léon l'Africain évoque Ahmed le boiteux, il dit : « En évoquant son souvenir, je ne peux empêcher ma plume de suspendre son sinueux grattage et de rester un moment songeur et perplexe... et j'en suis toujours à me demander si cet ancien ami laissera quelque trace dans l'Histoire, ou bien il traversa la mémoire des hommes comme

un nageur audacieux à travers le Nil, n'en modifiant ni le cours ni la crue » (Maalouf, 1997 : 151).

Sans traces, la réhabilitation du temps passé ne semble possible qu'à travers la fiction, qui elle-même ne peut être poussée à l'extrême de peur de tomber dans l'extraordinaire.

La transcendance dont parle Maalouf, écrivain frontalier et minoritaire, lui a valu la réputation de « passeur de cultures ». Ne considérant que l'écriture comme patrie (v. Bénichou, 1997 : 115), il rejette tout concept qui réfère aux frontières et aux identités. C'est à travers son héros, Léon l'Africain, qu'il exprime son refus à toute appartenance le rattachant à un lieu et une culture donnés. En revanche, il réclame toutes les cultures du monde : « On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis le fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées. De ma bouche, tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre » (1986 : 9). Cette citation rappelle celle de Socrate : « Je ne suis ni Athénien, ni Grec, mais un citoyen du monde » (*apud* Papanicolaou, 2016 : s.p.). Pour Maalouf, ni les frontières géographiques, ni les différences linguistiques et religieuses ne doivent gêner le dialogue serein et constructif entre les communautés pour éviter au monde les tensions et les guerres ravageuses. Les personnages d'Amin Maalouf sont toujours décrits comme des êtres à appartenances multiples, capables de transcender les frontières géographiques. A travers le roman historique, Amin Maalouf affiche sa volonté de contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel et, en même temps, la construction d'un monde non uniforme, mais unifié (v. Maalouf, 1997 : 121).

Chez Amin Maalouf, les valeurs fondamentales universelles passent avant le respect des différences culturelles. De ce fait son roman historique est avant tout un roman qui met en valeur l'universalisme moral en rejetant l'ethnocentrisme. A l'image de ses personnages, Maalouf ne se passe de sa propre culture que pour embrasser une culture universaliste et s'habituer à un monde qui n'obéit pas à la philosophie du centre et de la périphérie culturels.

La portée historique du *Léon l'Africain* à la lumière de la théorie du roman

Distinguer la réalité de la fiction dans l'œuvre de Maalouf exige une bonne connaissance de l'Histoire de la Méditerranée au cours d'une période caractérisée par des bouleversements impressionnants. Si certains définissent le roman comme le mouvement de la fiction vers la réalité, c'est bien le contraire qui s'applique sur l'œuvre de Maalouf. Il met en scène un personnage réel et choisit les temps forts de sa vie pour tisser l'intrigue. Mais pour aiguiser le goût de ses lecteurs, qui cherchent le plaisir, il recourt à l'imaginaire. Mais comment le roman pourrait-il simultanément représenter la réalité et dépendre de la fiction en divertissant le lecteur et en lui présentant les sujets de la réalité ? Comment peut-on montrer les limites de l'Histoire dans un roman historique ? Comment un discours ancré sur l'Histoire peut-il exprimer l'envers de ce savoir ?

Avant d'essayer de répondre à cette question, il faut clarifier du point de vue terminologique le roman comme genre littéraire et à la fiction comme moyen d'appréhender des mondes parallèles au même titre que ce que nous affirmons être « vérité ». Dans son *Dictionnaire du roman* Yves Stalloni relève l'une des premières tentations de définition du roman vers 1678, celle de Pierre-Daniel Huet :

> [C]e que l'on appelle proprement Romans sont *Des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs*. Je dis, des histoires feintes, pour les distinguer des histoires vraies. J'ajoute, aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, & sous de certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre & sans beauté. (Huet, 1678 : 3)

Si cette définition répond à des gouts propres à une époque où la littérature romanesque commence à se développer, elle ne semble pas conforme aux nouvelles tendances et penchants d'après. Examinant cette définition de près, Yves Stalloni remarque : « le roman se définit par rapport au réel (fiction vs réalité), par un mode d'écriture (prose vs vers), par une thématique (histoires d'amour), par un objectif esthétique et moral (plaire et instruire) » (236).

Diderot, plus tard, introduisit un nouveau caractère, la force morale et l'utilité. « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le gout et les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien et qu'on appelle aussi des romans » (*apud* Stalloni, 2006 : 235). Il est clair que Diderot, comme ses contemporains, prend la défense du roman accusé de futile et dangereux et s'efforce de faire savoir aux sceptiques qu'au contraire des préjugés et de jugements non-fondés le roman est un genre littéraire sublime, auquel on doit respect et reconnaissance.

Vers la fin du XVIII^{e} siècle, Laclos, plus lucide, souligne l'hypocrisie qui consiste à dire du mal d'un genre après lequel on court avec passion. « De tous les genres d'ouvrages que produit la littérature, il en est peu de moins estimé que celui des romans, mais il n'ya en a aucun de plus généralement recherché et de plus avidement lu. Comment trouver inutiles des ouvrages qui nous apprennent ce qu'il nous importe le plus de savoir ? Tels sont pourtant les romans. » (*apud* Stalloni, 2006 : s.p.)

Les dictionnaires, quant à eux, donnent des définitions à mots calculés qui ne permettent pas de développer des critiques au-delà du nécessaire. Dans son fameux dictionnaire, Littré définit le roman comme une « [h]istoire feinte en prose où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures » (1749). *Le Petit Robert* développe un peu plus cette définition : « [œ]uvre d'imagination en prose assez longue qui présente et fait vivre dans un milieu de personnages donnés comme réels, nous fait connaitre leur psychologie, leur destin, leurs aventures » (2237). Littré parle d'« histoire feinte », le *Robert* d'« œuvre d'imagination ». Il ressort que tout ce qui est relation avec faits authentiques est écarté : journalisme, histoire et ainsi de suite. Mais là encore les choses ne sont pas aussi simples. De nombreux romans mélangent le réel et le fictif, comme c'est le cas du roman historique. Pour contourner l'ambiguïté, la langue anglaise utilise deux mots : *novel*, qui recouvre une fiction proche de la réalité, et *romance* pour les œuvres où domine l'imagination.

L'illusion de la réalité indépendamment de son sujet et de sa vérité, le roman, depuis le XIII^{e} siècle en particulier, souhaite, à la différence d'autres formes narratives (l'épopée, le conte, ou de la poésie), reproduire le monde réel et des événements plausibles. L'organisation des histoires passe nécessairement par les personnages. *Le Robert* évoque le « milieu » où vit et

où évolue le personnage, suggérant par-là les indices de représentation de ce milieu aux moyens des techniques de la description romanesque.[1]

Selon Yves Stalloni, il y a d'autres aspects méritant une discussion à propos du roman : par exemple, sa fonction (pourtant évidente) de « raconter une histoire ». Ou ce que nous appelons « le romanesque », c'est-à-dire la tendance à glisser dans le roman des éléments qui parlent au sentiment et à l'imagination. Michel Raimond propose (v. *La crise du Roman*) une définition qui est recevable: « raconter une histoire, à laquelle nous soyons amenés à croire durant le temps que nous la lisons, qui s'impose à nous par la présence des scènes et des personnages qu'elle met en œuvre, qui, à cet effet, renonce au prestige du style, mais en même temps garde le souci d'atteindre, à travers l'anecdote, ces lois profondes de la vie, tel était l'idéal bourgetesque du roman » (*apud* Stalloni, 2006 : 237).

Dans leur petit dictionnaire consacré aux mots littéraires, Paul Aron et Alain Viala s'efforcent de retracer l'évolution du roman et de définir les objectifs qu'il se fixe :

> Dès le XVII^e^ siècle, le roman est un des principaux genres du divertissement littéraire ; il sert la parodie, le travestissement pastoral, la galanterie et ensuite les lumières. Au XIX^e^ siècle, il triomphe en relation avec le réalisme, dans les grands romans de mœurs de Balzac puis de Flaubert et Zola, qui offrent des personnages types et des analyses sociales. Mais il est aussi présent dans tous les courants et écoles littéraires [...].
>
> Si le roman peut traiter tous les thèmes et prendre (presque) toutes les formes, il s'adapte aisément à la contestation des genres en vogue, y compris lui-même. (2011 : 108-109)

Qu'est-ce que la fiction ? Dans son livre *L'analyse du récit*, Yves Reuter définit la fiction comme « l'Histoire et le monde construits par le texte et n'existant que par ses mots, ses phrases, son organisation etc... » (1997 : 11-12). Elle est pour le roman ce que les couleurs sont pour la peinture. Si donc il existe un et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est, selon Gérard Genette, sans doute, la fiction (v. 1991 : 20). C'est la fiction qui confère à un texte littéraire le sens et la substance. Sans l'imagination, le roman ne peut être en fin de compte qu'un mémoire ou un reportage ou encore un compte rendu.

Il n'est pas tout à fait sûr que l'emploi des sons ou des couleurs suffise à définir la musique ou la peinture, mais il est certain, affirme Gérard Genette, que l'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art (12). Citant Aristote, Genette ajoute : « il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimèsis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction » (17). Selon toujours la logique d'Aristote, conclut Genette, toute littérature non fictionnelle n'en est pas une. La réalité cède la place à la fiction aussitôt qu'on commence à décrire non la personne en elle-même, mais plutôt les manifestations de son univers interne. Dans le genre fictionnel, le passé cesse d'être un passé. Il s'inscrit plutôt dans un champ fictionnel. La meilleure preuve en est qu'on le trouve associé à des déictiques temporels qui ne réfèrent pas au passé.

[1] A l'origine, la description est absente du genre narratif qui consiste essentiellement à raconter des événements. Aujourd'hui encore on s'accorde à lui reconnaître une place seulement secondaire. Pourtant, elle s'est progressivement imposée comme un moyen d'auto-identifier le récit.

Quoique nécessaire dans la création des personnages pour qui on cherche des profils qui ne reflètent pas souvent leurs caractères dans la réalité, la fiction est susceptible d'égarer le lecteur et l'induire dans des pistes inattendues. C'est justement pour cela qu'on note la déformation de la vraisemblance quand Maalouf attribue à son personnage un nombre de qualités et quand, de surcroit, devine ses projets et ses aventures. Or, cela rend son roman moins réel, même s'il s'appuie sur des faits approuvés et vérifiés. Nous trouvons le développement de cette idée chez Edith Wharton : « Dans tous les genres de romans, les personnages principaux sont souvent les moins réels. Cela peut en partie s'expliquer par le fait que ses personnages, descendants des "héros" et "héroïnes" d'autrefois, dont le rôle était de paraître, non pas réels, mais sublimes, sont encore, même si parfois leur auteur n'en a pas conscience, les porte-paroles de ses idées ou les incarnations de ses tendances secrètes » (2006 : 114).

Dans *Léon l'Africain*, quand l'auteur prend la parole à la place du narrateur, il ne fait qu'inventer un personnage autre que celui qu'il cherche à décrire. Dans un roman où la réalité est mêlée à la fiction on est toujours confronté au problème des frontières séparant ou réunissant les deux. Dans ce sens Gérard Genette explique : « Dans la fiction nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable "Je - origine" n'est pas l'auteur, ni le narrateur, mais les personnages fictifs ». « [L]'énonciateur putatif d'un texte littéraire n'est donc jamais une personne réelle, mais un personnage fictif dont le point de vue de la situation spatio-temporelle commande toute l'énonciation du récit » (1999 : 22).

Maalouf s'inspire d'un personnage réel pour mettre en scène un autre fictionnel. Les aventures de Hassan al-Wazzân qu'il raconte viennent de ce qu'il apprend de lui et par lui-même, mais il laisse son imaginaire construire les situations. Quand l'écrivain recourt à l'imagination pour inventer des situations et des scènes ou pour combler les vides devant lesquels les historiens restent perplexes et muets, il ne s'autorise pas une imagination débridée qui va au-delà des règles qui régissent l'univers. Il sait qu'il s'adresse à un public qui admet les faits insolites et les actes extraordinaires seulement quand cela s'inscrit dans un cadre qui le permet. On trouve l'écho de cette idée chez Zoyâ Pizard : « Quand j'écris, je vois la scène qui se déroule. Je veux que mon lecteur la voie aussi. Cela vient sans doute aussi beaucoup du fait que mon écriture est fondée sur l'observation. J'observe beaucoup les gens qui me parlent ou quand je fais la queue à la banque par exemple et je saisis forcément quelque chose. Lorsque j'écris, je me projette moi-même dans la scène, c'est ainsi que cela fonctionne » (2009 : s.p.). Selon cette optique, l'imagination ne doit pas aller jusqu'à déformer toute réalité des choses et faire en sorte de plonger le lecteur dans un univers d'illusions et de rêves insolites. « Le romanesque peut être ainsi accusé de participer à une entreprise de mystification, voire d'aliénation, dans la mesure où, en cultivant le rêve, il éloigne la réalité. C'est là qu'il rejoint le mythe » (Stalloni, 2006 : 244).

C'est exactement ce qu'on peut relever en lisant *Léon l'Africain.* Maalouf s'efforce de présenter les événements qu'il invente, afin que son lecteur croie être en face des événements qu'ont eu lieu dans la réalité et qui sont loin d'être imaginés, même si les éléments présents dans la fiction ne sont pas tous imaginaires. « On parlera donc de la fiction d'un récit que l'histoire soit vraie ou fausse, réelle ou imaginaire » (Reuter, 1997 : 12).

Le rôle de l'expérience dans la fiction est capital pour l'écrivain. Il ne peut y avoir de belles œuvres dans le manque de l'imagination créative qui permet autant à l'écrivain, qu'à l'artiste, de se détacher de la réalité pour s'y lancer plus loin. « Quant à l'expérience, intellectuelle et morale,

même si elle est restreinte, l'imagination créative peut en tirer un grand parti, à condition de le conserver assez longtemps en tête pour le méditer comme il convient. Un cœur brisé fournira au poète un grand nombre de poèmes, et au romancier toute une série de romans. Mais il faut avoir un cœur capable d'être brisé » (Wharton, 2006 : 35-36).

L'existence d'un grand nombre de noms propres, de lieux, de dates précises rapproche *Léon l'Africain* de la réalité, permet aux lecteurs de connaître ces personnes connus dans la culture et la société et, en même temps, leur permet d'imaginer les scènes dans lesquelles l'histoire se passe.

Conclusion

Certes, Amin Maalouf n'a pas écrit son roman pour seulement et simplement divertir. D'ailleurs, il faut le souligner : la littérature, quelle que soit sa nature, est toujours porteuse de messages. Quand l'écrivain s'inspire de l'Histoire pour créer, cela ne doit pas être considéré comme une fuite du présent. Amin Maalouf se sert de l'Histoire pour ouvrir les yeux de ces lecteurs sur les soucis du monde actuel et les sensibiliser aux grands défis à relever, en vue de construire un monde meilleur. En d'autres mots, il n'admet l'utilité de l'Histoire que dans la mesure où celle-ci puisse contribuer à mieux comprendre le présent, à apporter des solutions aux différents problèmes qui nuisent à la sérénité et à la stabilité de la société humaine, à combattre toutes les formes de la violence.

BIBLIOGRAPHIE :

MAALOUF, Amin (1986). *Léon l'Africain*. Paris : Editions Jean-Claude Lattès.

***

ARON, Paul & VIALA, Alain (2011). *Les cents mots littéraires*. 2e édition. Paris : PUF.

BENICHOU, François (1997). Amin Maalouf : Ma patrie, c'est l'écriture. *Le Magazine littéraire*, n° 359, 115.

BRIDET, Guillaume (2011). Ce que les sciences humaines font aux études littéraires (et ce que la littérature fait aux sciences humaines). *Fabula-LHT Littérature Histoire Théorie, n°8*, « Le Partage des disciplines », mai 2011. http://www.fabula.org/lht/8/bridet.html [consulté le 4 mars 2020].

CHARTIER, Pierre (1998). *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Dunod.

COULET, Henri (1992). *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XIIe-XXe siècle*. Paris : Larousse.

GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris : Editions Seuil.

HUET, Pierre-Daniel (1678). *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans*. Seconde édition. Paris : S. Mabre-Cramoisy.

LITTRÉ, É[mile] (1874). *Dictionnaire de la langue française*. Tome quatrième (Q-Z). Paris : Typographie Lahure.

MAALOUF, Amin (1997). Identité et appartenances. Entretien. *Mots*, *n°50*, 121-133.

MAALOUF, Amin (2012). *Parrain du salon du roman historique de Levallois*. https://www.dailymotion.com/video/xrosxo [consulté le 4 mars 2020].

PIRZAD, Zoyâ (2009). Je cherche la simplicité et la justesse. *Courrier international*. https://www.courrierinternational.com/article/2009/10/30/je-recherche-la-simplicite-et-la-justesse [consulté le 4 mars 2020].

REUTER, Yves (1997). *L'analyse du récit*. Malakoff : Dunod.

REY-DEBOVE, Josette & REY, Alain (sous la dir.) (1993). *Nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert.

STALLONI, Yves (2006). *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin.

WHARTON, Edith (2006). *Les Règles de la fiction*. Traduit par Jean PAVANS. Paris : Viviane Hamy.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Historicité et esthétisation de l'histoire post-duvaliériste dans *Le Briseur de rosée* d'Edwige Danticat

Historicity and Aestheticization of the Post-Duvalier History in Edwige Danticat's *Dew Breaker*

Pierre Suzanne EYENGA ONANA
Université de Yaoundé I

Mots-clés

historicité ; esthétisation ; sociocritique ; vision du monde ; Duvalier ; homme nouveau ; dictature.

En se fondant sur l'approche sociocritique d'Henri Mitterand, la présente étude scrute les ressorts de l'Histoire d'Haïti telle qu'elle s'offre à lire dans *Le Briseur de rosée*. Il s'agit d'impulser une dynamique de l'histoire dans un contexte politique haïtien où la dictature des Duvalier a fait des vagues. Dès lors, comment l'histoire des Duvalier, père et fils, s'abreuve-t-elle à la source de la grande histoire du monde au sein duquel se trouvent embarqués les personnages du récit dans l'optique de dessiner le tracé d'un monde nouveau ? La réponse à cette question se négocie en trois parties. Dans la première, on s'intéresse aux formes de l'Histoire telles qu'elles se déclinent dans le texte ; ensuite, le récit est envisagé sous l'angle de son énonciation en vue de la production du discours littéraire. Enfin, nous décryptons la vision du monde qui se dégage du récit d'Edwige Danticat dans le sens de la postulation d'un homme nouveau libéré de l'hydre de l'asservissement multiforme.

Keywords

historicity; aestheticization; socio-criticism; worldview; the Duvaliers; the new man; dictatorship.

Based on Henri Mitterrand's socio-critical approach, this study examines the dynamics of Haitian history as presented in Edwige Danticat's *Dew Breaker*. It aims to identify a dynamic of the historical significance in the Haitian political context where the Duvaliers' dictatorship has made waves. So how does the history of the Duvalier family, father and son, draw inspiration from the great history of the world in which the characters of the story are embedded in order to outline a new world? The answer to this question is negotiated in three parts. First, we are interested in the forms of History as they are expressed in the text. Then, the narrative is considered in terms of its enunciation with a view to the production of literary discourse. Finally, we decipher the vision of the world that emerges from Edwige Danticat's account in the sense of the postulation of a new man, freed from the hydra of multiform enslavement.

Introduction

Le concept d'historicité traduit en premier l'idée qu'un événement s'est vraiment déroulé, qu'il a effectivement eu lieu. Dans la tradition philosophique, cette notion imprègne la dimension historique de l'existence en situation traduisant alors le caractère d'un fait ou d'une personne appartenant à l'histoire dont la réalité est attestée par elle. L'historicité entretient donc un commerce fructueux avec l'histoire. Définie d'habitude comme connaissance du passé basée sur les textes écrits ou oraux, l'histoire a souvent pour synonyme le contexte. Celui-ci désigne la « relation de l'œuvre littéraire avec la configuration historique dont elle émerge » (Maingueneau, 2004 : 3). De la sorte, « l'œuvre "exprime" son temps ; elle en est "représentative", elle est "influencée" par les événements etc. Mais ces notions n'ont guère de valeur explicative si l'on ne détermine pas de quelle façon un texte peut "exprimer" la mentalité d'une époque ou d'un groupe » (Maingueneau, 2004 : 2). Voilà pourquoi certains critiques suggèrent de consulter le contexte pour saisir parfaitement le sens du texte. Ils renchérissent que « l'œuvre ne doit jamais sortir du contexte […]. Ce qui signifie qu'elle ne doit pas être abordée de l'extérieur. Ce contexte est à mille facettes qui doivent être embrassées d'un seul coup de regard pour que l'œuvre livre ses secrets, pour que son message soit perçu […] facette géographique, historique, socio-ethnologique, socioculturelle, linguistique » (Makouta M'Boukou, 1980 : 265). C'est donc dire que la prise en compte du paradigme « histoire » est déterminante pour accéder aux messages du texte littéraire, puisque le rapport liant l'œuvre à ses sources sociohistoriques oblige à penser son apparition en un temps et un lieu déterminés, comme l'estime Maingueneau. Mendo Ze réfère à cette situation en invoquant l'expression « contexte de situation ». Cette catégorie analytique décrit « les données communes à l'auteur et au destinataire d'une œuvre sur la situation culturelle et psychologique référentielle, les expériences et les connaissances de chacun des deux » (1984 : 9). Dès lors, en deçà du décryptage des contraintes géographiques, historiques, littéraires et culturelles qui concourent à la naissance d'une œuvre romanesque, comme celle de Danticat, ne convient-il pas, pour une meilleure appréhension des rapports Histoire-histoire, d'envisager une approche du « contexte linguistique » qui en laisse visualiser la dimension purement historique ?

La réponse à ce questionnement se négocie à l'aune de la sociocritique. Comme l'affirme Mitterand, la démarche sociocritique s'opérationnalise à travers deux strates : la *mimésis* et la *sémiosis*. Elle « unit, dans le texte, la fonction représentative [l'Histoire] et la fonction productive [l'histoire] » (Mitterand, 1980 : 7), qui permettent de voir comment l'histoire imprègne la création littéraire. Elle se trouve cristallisée dans ce postulat : « le texte de roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social » (Mitterand, 1980 : 7).

La présente réflexion comporte trois parties. D'abord, nous interrogeons le contexte culturel par le biais du rapport HISTOIRE-Histoire. Il s'agit du décryptage du « sens déjà là » ou Histoire tel que suggéré par Mitterand, dans la perspective de montrer l'ancrage du texte dans un espace socioculturel identifiable. Soulignons que ce que nous appréhendons comme « espace culturel » « embrasse un domaine très vaste allant de la tentative de situer le texte dans l'espace (contraintes géographiques) et dans le temps (contraintes historiques) à la mise en œuvre des données purement ethnosociologiques dans le texte » (Mendo Ze, 1984 : 11). Par la suite, nous questionnons l'esthétique à l'œuvre dans le texte de Danticat. Le « travail de l'écriture » dont parle Mitterand vise alors à interroger les considérations linguistiques et extralinguistiques telles qu'elles se déploient dans le cadre de l'énonciation. La dernière partie

montre que l'examen des contextes culturel et linguistique sous-tend la vision du monde de l'écrivain haïtien Edwige Danticat. Il s'agit pour elle d'inventer un nouvel homme haïtien libéré corps, âme et esprit de l'hydre du malaise multiforme qui l'enserre, en vue de l'éclosion d'une éthique du bien-vivre-ensemble dont les moteurs sont la liberté politique, la fraternité agissante, la solidarité et l'entraide.

I. Les ressorts de l'Histoire d'un régime politique

D'après le *Dictionnaire de l'antiquité*, le mot *histoire* vient du grec ancien *historia* et signifie « enquête », « connaissance acquise par l'enquête » (Leclant, 2005 : 1075), venant lui-même du terme *histor*, qui renvoie à « sagesse », à « témoin » ou à « juge ». L'histoire apparaît alors comme un témoignage à travers lequel historiens et historiennes s'efforcent de faire connaître les temps révolus en imprimant toutefois à leur récit leur vision du monde. Dans ce fragment de l'analyse, nous examinons les mots-indices et autres repères qui portent la marque de l'histoire dans le texte. Aussi, évoquons-nous les hommes, dates, événements et lieux symboliques qui portent les traces de l'Histoire chez Danticat.

I.1. Des hommes et une date historiques

Comme le relève un critique, « la littérature ne se conçoit pas en dehors de l'histoire. [Car…] la configuration de l'œuvre, le message dont elle est porteuse sont en effet […] inéluctablement déterminés par l'histoire et le contexte socioculturel » (Jouve, 1986 : 27). Cet argument se vérifie lorsqu'on décrypte les indices relevant de l'Histoire dans *Le Briseur de rosée*[1]. Celle-ci porte les stigmates de la dictature des père et fils Duvalier. Le contexte historique exhibe les affres d'un système connu sous le nom de duvaliérisme. Il s'agit d'un mode de gouvernance bâti autour d'une milice, les *tontons macoutes*, dont la mission est de museler tout esprit d'entreprise aux fins de perdurer au pouvoir. L'indice historique relatif au recrutement à la sauvette des fidèles serviteurs dudit système est fourni à travers l'occurrence textuelle « vers 1967 » (LBR : 227). Un coup d'œil rétrospectif dans la grande Histoire d'Haïti permet d'établir un lien étroit entre la durée du mandat à la magistrature suprême, depuis 1957, de François Duvalier, encore appelé « papa Doc », et l'évocation textuelle renvoyant à cette période. Si l'on suppose que son fils Jean-Claude Duvalier (bébé Doc) lui succéda dès 1971 et resta au pouvoir jusqu'à 1986, on peut établir que l'indice historique en question renvoie plutôt au mandat de Duvalier père. Référer à cette période historique précise la volonté de la romancière de replonger le lecteur dans les dédales d'un malaise profond, dont les séquelles hantent à ce jour le sujet haïtien. Par ailleurs, le sobriquet des hommes de main du président est explicitement mentionné dans le roman. Distribuant la mort sans aucun remords, ces hommes s'identifiaient comme « miliciens, [c'est-à-dire] les Volontaires, ceux qu'on appellerait plus tard les tontons macoutes » (LBR : 227). L'attitude des tontons macoutes vis-à-vis du peuple oblige à qualifier le mode de gouvernance des Duvalier comme dictatorial. D'ailleurs, les avantages multiformes auxquels ces miliciens ont droit traduisent un monopole dans la gestion du pouvoir politique que subvertit la narratrice lorsqu'elle décrit ainsi l'uniforme d'un tonton macoute : « on lui avait fourni une carte d'identité, un treillis d'uniforme bleu indigo, un chapeau mou, un pistolet P38 » (LBR : 227).

Un autre indice historique relatif au portrait moral (éthopée) de Duvalier permet de remonter la trace de l'histoire du règne de cet homme politique haïtien au chapitre du récit

[1] Désormais (LBR : page).

intitulé « Queues de singe ». Le recours à l'ironie vise à pointer du doigt les frasques managériales d'un Duvalier hautain dans sa gestion du pouvoir. Épris de félonie, il prétendait en son temps être « aussi inarrachable qu'une queue de singe » (LBR : 201). D'où le titre que donne la romancière à son chapitre. En tant que force agissante du régime duvaliériste, le briseur de rosée agissait pourtant dans un espace bien identifiable, lui aussi chargé d'histoire.

I.2. L'histoire événementielle : la chute des Duvalier

L'historicité renvoie aussi à un « ensemble des facteurs qui constituent l'histoire d'une personne et qui conditionnent son comportement dans une situation donnée » (Thinès-Lempereur, 1975 : 875). L'histoire exhibée dans le roman de Danticat est également celle de Jean-Claude Duvalier. On le sait à travers la périphrase descriptive qui, dans le roman, le désigne comme « dictateur-fils » (LBR : 197). Le texte étudié offre des calques sous la forme des sobriquets jadis attribués au Président Duvalier, « auquel on faisait souvent référence sous le nom de Souverain Unique également appelé le Rénovateur de la Patrie » (LBR : 234-235).

La narration de la chute dudit président, en 1986, constitue un autre pan de l'écriture de témoignage de Danticat. Le ton ironique qu'elle emploie pour décrire l'insurrection populaire qui marque la fin du diktat duvaliériste est empreint d'histoire. À travers une rétrospection doublée du style asyndète, la narratrice revient sur les événements qui ponctuent la chute d'un régime jugé répressif, en visualisant une scène de liesse chez des populations libérées de cet épisode historique : « Quelques hommes, bandanas rouges sur la tête, brandissaient des bâtons, des branches et se versaient du rhum et de la bière. D'autres dansaient, […] mais s'arrêtaient de temps à autre pour crier des slogans ou des phrases qu'ils avaient longtemps retenus au plus profond d'eux-mêmes : « "nous sommes libres" ou "nous ne sommes plus jamais prisonniers" » (LBR : 186). Les émeutes qui émaillent cet instant crucial de la vie d'Haïti s'assimilent au phénomène de la décolonisation, qui, selon Fanon, « est toujours un phénomène violent […]. La décolonisation est la rencontre de deux forces congénitalement antagonistes… Le colon et le colonisé sont de vieilles connaissances » (1970 : 5-6). Le propos fanonien rejoint celui du critique haïtien lorsque ce dernier affirme au sujet de la Caraïbe : « c'est une zone géographique où les violences politiques sont multiples » (Petit Frère, 2017 : 6). Ainsi, succédant à son père qui a assis son pouvoir personnel sur la délation, le fils doit quitter le pays au moment où celui-ci connaît une véritable descente aux enfers. La démocratie espérée par tous ne prend pas corps. Les émeutes qui décrivent la grogne des populations manifestant leur ressentiment aux miliciens déchus sont visibles dans la description qui suit : « des gens jaillissaient à tout carrefour, agitaient des drapeaux, déchiraient des affiches des bidons de kérosène dans l'espoir d'avoir un tonton macoute à punir » (LBR : 194). Ce réalisme se dégage davantage de la narration des violences qui émaillent les moments troubles et consacrent la fin d'une ère jugée macabre : « le pillage des maisons et des commerces des partisans de l'ancien gouvernement, les tontons macoutes lynchés, lapidés et brûlés vifs, les milliers de corps découverts dans des pièces secrètes des morgues de la ville, dans des charniers des faubourgs de la capitale » (LBR : 200). Les récriminations du peuple en alimentent la rancœur, laquelle se traduit par l'exhumation du corps du dictateur-père suivi de la profanation de ses restes. Comme pour en rajouter à cette onde de choc, la narratrice précise : « la tombe du père du dictateur rondelet, qui avait donné le pays en héritage à son fils, venait d'être exhumée [*sic !*] par les manifestants. […] Ceux qui avaient ouvert la sépulture étaient persuadés qu'il s'agissait bien des restes de l'ancien dictateur et défilaient dans les rues du centre-ville avec le crâne et tous les

ossements » (LBR : 186). L'histoire se voit aussi à travers l'évocation du festival de Jacmel dans le roman.

I.3. Historicité et référent géographique

L'historicité renvoie au « caractère de ce qui est apparu ou s'est développé au cours de l'histoire (idées, pratiques, institutions …) par opposition à une chose naturelle ou universelle » (Dondeye, 1956 : 15-16). Elle oblige à voir dans le roman « une sorte d'énoncé encyclopédique, […] disant l'Histoire, soit, effectivement, une mimésis » (Mitterand, 1980 : 8). L'Histoire en question se laisse décrypter à travers divers procédés. Dans le corpus, le phénomène intertextuel de l'allusion permet de situer le texte dans un espace géographique chargé d'histoire. L'allusion décrit « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et l'autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (Genette, 1979 : 8). L'évocation d'espaces tels que East Flatbush, Brooklyn et Tampa traduit l'inscription de l'histoire dans la géographie textuelle. En effet, Tampa est une ville située sur la baie de Tampa, le long de la côte du golfe de Floride. Il s'agit d'un important centre d'affaires également connu pour ses musées et autres sites culturels. C'est dans cette ville que réside la famille Fonteneau. Le chef de cette famille révèle au briseur de rosée qu'il se rend chaque année avec sa famille à Jacmel. Située à 18 kilomètres de Port-au-Prince, Jacmel fut fondée en 1698 par la compagnie de Saint Domingue. Elle laisse penser à une activité carnavalesque notable dans la région caraïbéenne. Par ailleurs, au cours des célébrations de Pâques, un grand défilé de bandes de *rara* sous des rythmes de *petro* et *congo* y est organisé. L'intention des autorités est de promouvoir la culture haïtienne. Enfin, East Flatbush est le nom d'un quartier résidentiel de la ville de New York, à savoir Brooklyn. Quartier principalement afro-américain, nanti d'une population de 135619 habitants en 2010, East Flatbush est le quartier où vit Ka, la fille du « briseur de rosée », ancien milicien à la solde des Duvalier.

Comme le déclare Barthes, « la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes ; son être n'est pas dans son message, mais dans ce système » (1964 : 257). Danticat recourt à des stratégies d'écriture diverses en vue de conférer à son œuvre le statut d'œuvre d'art. Autant admettre qu'écrit avec une majuscule, le mot « Histoire » renvoie à la fois à l'étude et à l'écriture des faits et des événements passés, quelles que soient leur variété et leur complexité. Dans cette optique, le contexte linguistique revêt tout son sens dans le récit.

II. Le contexte linguistique ou l'énonciation du malaise haïtien

Selon J. Dubois, « les œuvres d'art sont les produits de [l'histoire] même si leur réalisation passe par une liberté individuelle » (1987 : 288). Cette « liberté individuelle » consiste à voir comment l'utilisation de la langue par Edwige Danticat participe de la narration des malaises nés de la dictature des Duvalier. Nous mettons l'emphase sur la dynamique énonciative qui articule le récit des Duvalier en commençant par la symbolique que revêtent les déictiques.

II.1. Les déictiques personnels

La particularité du récit de Danticat réside au plan énonciatif dans la double perspective narrative qui le caractérise. Dans un premier temps, la locutrice, « homodiégétique » dans la nomenclature de Genette (1972 : 252), laisse bien paraître les traces de sa présence dans l'histoire qu'elle raconte dans deux des neuf chapitres meublant le roman, notamment « Le livre des morts » et « Queues de singe » (LBR : pp. 9-46 ; 203). À la relecture de ces chapitres, il

apparaît que les pronoms « je/mon/me/mes/ma/nous » marquent par exemple la présence du personnage Ka dans le récit au moment où son géniteur disparaît mystérieusement : « mon père a disparu. Je suis affalée dans un fauteuil […] je ne suis jamais allée sur le lieu de naissance de mes parents » (LBR : 11-12). Mais, si, à première vue, la lecture du *Briseur de rosée* laisse penser à une « autobiographie déguisée », au regard de l'implication de la narratrice dans l'exposition des faits des deux chapitres susmentionnés, force est toutefois de constater qu'elle révèle que Ka n'en est pas toujours l'héroïne. Ce sont des aspects qui la font basculer de la posture de l'homodiégiétique à celle de « l'homo-autodiégétique » (Genette, 1972 : 252), c'est-à-dire de la subjectivité à l'universalité. S'agissant de la perspective d'énonciation ou du point de vue du destinateur, il convient d'avancer qu'il obéit à une double logique : il est à la fois « omniscient » et « interne » (Pouillon *apud* Genette, 1972 : 206). Dans le premier cas, le narrateur en sait plus que le personnage. Dans le second, il ne dit que ce que le personnage fait. Puisque dans la plus grande partie du récit le narrateur est omniscient, il se fait le porte-parole de l'auteur dans la révélation de sa vision du monde au sujet du malaise haïtien : « la façon dont il traitait les enquêtes dans la cellule de la caserne lui valut l'estime de ses pairs » (LBR : 245). Dans cette logique, le texte cesse de ne s'intéresser qu'aux difficultés inhérentes à la vie propre de l'auteur, pour se révéler une vraie « bouteille à la mer », selon le mot de Vigny dans *Les Destinées* : la narratrice interpelle l'humanité entière sur la portée des problématiques existentielles qu'elle met au jour. Dans le premier cas, la narratrice vise un destinataire qui est réel et immédiat, mais aussi fictif, avec qui elle communique dans le récit. Tel est le cas du policier Bo, du directeur de l'hôtel ou encore des Fonteneau.

Lorsqu'il revêt le visage de l'« hétérodiégétique » (Genette, 1972 : 252), la narratrice soulève la problématique de la quête identitaire chez certains personnages en proie à un passé obsessionnel dont ils veulent se séparer. Dans les chapitres intitulés « Sept » et « Le briseur de rosée », le personnage anonyme scénarisé est désigné par le pronom « il » du début à la fin du récit. Comme pour dire qu'il requiert l'anonymat afin de ne pas se faire clairement identifier par qui que ce soit : « Le mois prochain, cela ferait sept ans qu'il n'avait pas revu sa femme » (LBR : 49). Le souci de garder l'anonymat participe de la ferme volonté du narrateur de tracer un trait définitif sur les méfaits d'un passé disharmonieux, en vue – pourquoi pas – de le conjurer et, ainsi, envisager l'avenir sous de riants auspices. Les destinataires du récit sont donc à la fois ses interlocuteurs ou encore les récepteurs de son texte : « Il était venu tuer le pasteur. Aussi arriva-t-il tôt » (LBR : 229). Suite à ce meurtre, le dernier du genre, le personnage principal tirera un trait définitif sur Haïti à l'effet de sortir de sa mémoire cet espace qui lui semble dysphorique.

II.2. Les déictiques temporels et spatiaux

Les embrayeurs revêtent des formes diverses dans le texte examiné. Ils sont révélateurs de l'endroit et du moment où s'exprime le destinateur. Ces marqueurs de temps suscitent une illusion de réel chez le destinataire. Bien plus, ils contribuent à situer le récit dans une temporalité floue défiant toute usure du temps réel. Des exemples de ce type abondent dans le roman de Danticat : « Auparavant, je n'avais jamais essayé de raconter [...] l'histoire de mon père » (14) ; « la dernière fois que j'ai vu mon père ? Cette nuit, avant de m'endormir » (14) ; « "c'est un vrai paradis ici" avait dit mon père » (15) ; « la lettre arriva le premier du mois, aussi ponctuellement que les précédentes » (71) ; « il était encore là-bas, sous le porche en feu, avec l'espoir que sa mère et son père se lèveraient pour éteindre l'incendie » (136). En sus, toutes ces occurrences achèvent de positionner le roman de Danticat comme un « espace fécond de la quotidienneté » (Butor, 1969 : 67).

Quant au moment de l'énonciation, il est défini par une « narration ultérieure » qui, selon Genette, préside à l'immense majorité des récits (1972 : 232). L'emploi du temps passé, avec un regard rétrospectif, confère au texte de Danticat une dimension historique. En réalité, les faits sont accomplis au moment où les narrateurs se les relaient pour les raconter. Tel est le cas de la lettre écrite à Nadine par ses parents. Car, au moment où son récepteur la reçoit, sa rédaction a déjà eu lieu : « La lettre était signée "Ta mère et ton père qui t'embrassent très fort" » (LBR : 71). Il ressort de cette occurrence qu'une distance est clairement établie entre le moment supposé de l'énonciation et le passé par le biais du passé simple qui, dans ce cas, traduit une coupure. Par ailleurs, plusieurs genres s'insèrent habilement dans le récit de Danticat.

II.3. Intergénéricité et interartialité, des marqueurs de l'histoire

L'intergénéricité étudie « les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux ou plusieurs genres, par l'entremise de stratégies diverses » (Blé Kain, 2016 : 77). Quant à l'interartialité (v. Moser 2007), elle désigne le mélange d'arts différents dans ledit texte. L'interartialité renvoie ainsi à « la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques » (Müller, 2006 : 101). Dans le roman étudié, les genres oral, musical et épistolaire se bousculent. Dans le chapitre intitulé « La chanteuse d'enterrement », on a affaire à une chronique au regard de l'exposition journalière des faits relatés. Mais si le genre oral se distingue à travers l'usage de la langue créole dans le récit, force est de reconnaître que les autres genres ne portent pas moins le sceau de culturèmes qui renforcent l'identité créole dont parlent déjà Jean Bernabé *et al.* dans *Éloges de la créolité* : « ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles » (1993 : 13). Le genre oral se voit à l'usage de parémies qui modalisent la pensée communicative du briseur de rosée au sujet d'un choix embarrassant qu'il devait opérer comme milicien : « un jour pour le chasseur, un jour pour la proie » (LBR : 32). Le genre oral se laisse aussi voir à travers l'interlangue. Utilisant la langue française qu'il mélange au créole en dépit de son exil forcé aux États-Unis, le briseur de rosée se définit comme le porte-étendard d'une culture qui se veut millénaire. Il s'agit pour ce sujet haïtien « d'être en position d'ouverture à toutes les langues du monde, de ne plus habiter sa langue comme on habite une patrie » (Marimoutou, 2001 : 29). Il déclare à sa fille : « yon ti koze » pour lui dire « une petite conversation » (LBR : 27). Le genre musical se reconnaît à travers les nombreux chants qui rythment la narration des méfaits du briseur de rosée. L'un des chants, *Silent Night*, est souvent chanté la veille de Noël. Il est repérable dans le chapitre « Le Livre de miracles ». Anne le fredonne pour conjurer la peur ambiante et nourrir de l'espoir en des lendemains meilleurs à l'instar des temps nouveaux que laissent miroiter la naissance de l'Enfant Jésus. On l'entend ainsi chanter : « sleep in heavenly peace (dors dans la paix du ciel) » (LBR : 98). L'allusion au chant de Noël conforte l'argument qui sous-tend la vision de l'intertextualité chez Kristeva, qui affirme que « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » (1969 : 145).

II.4. Intertextualité et écriture de l'histoire multiple

L'intertextualité articule l'idée que « nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition » (Piégay-Gros, 1996 : 7). Grâce au lien dialogal qu'il institue entre les Caraïbes et le reste du monde, le récit de Danticat exhibe son caractère transnational. Ce dernier ne s'enferme pas dans le seul cadre des Caraïbes, mais s'ouvre au monde. Il est donc illustratif de

l'universalité des problématiques auxquelles les peuples colonisés restent confrontés. Chez Danticat, l'intertextualité revêt des formes variées : citation, allusion et parodie.

La citation, forme de référence littérale et explicite, s'inscrit dans le récit lorsque le narrateur évoque l'exploitation jusqu'au sang du peuple haïtien par la vague duvaliériste en citant les propos du personnage voltairien Candide : « c'est à ce prix qu'ils mangent du sucre en Europe » (LBR : 96). L'occurrence parodique révèle pour sa part à quel point Duvalier-fils a fait de son règne une instance de profanation des Saintes Écritures pour montrer sa mainmise sur l'existence humaine. Parodiant le Notre Père des catholiques, il fait dire à ses sujets : « notre Doc qui êtes au palais à vie, béni soit votre nom. Que votre volonté soit faite, à Port-au-Prince, comme en provinces » (LBR : 231). Quant à l'allusion, elle permet au briseur de rosée d'implorer le pardon de sa fille Ka au lendemain de son introspection. S'inspirant des pratiques de l'Egypte ancienne, le *Livre des morts* « nous initie aux mystères de la vie et de la mort et nous fait pénétrer dans un univers fascinant de la civilisation égyptienne » (Kolpaktchy, 2009 : 4ème couverture). Il invite son lecteur à se remettre en cause en ne retenant de sa vie que les bons gestes. C'est dans cette logique que Ka décrypte le message de son père en affirmant dans un soliloque : « je repense au rituel de "La confession négative" du *Livre des morts*, une cérémonie qui était supposée se tenir avant la pesée des cœurs, ce qui donnait aux morts l'occasion d'affirmer qu'ils n'avaient accompli que de bonnes actions durant leur vie » (LBR : 33). Dans l'herméneutique sociocritique, le texte du roman articule toujours « un discours sur le monde » (Mitterand, 1980 : 5) qu'il importe en dernière analyse de disséquer.

III. Histoire et renouvellement de l'histoire

La question de l'identité saisit encore à ce jour l'attention de nombreux penseurs issus de divers champs de la recherche scientifique, à l'instar de la romancière Danticat. L'acceptation personnelle de l'identité suggère que bien qu'elle soit résolument collective, elle n'en reste pas moins un « choix individuel, ce qui laisse à l'individu un rôle essentiel d'acteur » (Lambony, 2004 : 479). En d'autres mots, l'identité est ce qui permet de se reconnaître et de se faire reconnaître. La quête identitaire se voit dès le titre du roman.

III.1. Le titre du roman : une préfiguration de la quête identitaire

Le roman éponyme de Danticat met en scène un personnage dont l'identité n'est pas du tout révélée au lecteur, si ce n'est par le biais de l'icône figurant sur la première page de couverture, qui invite à lire les aspérités diverses du visage balafré de ce personnage mystérieux. Dès le premier chapitre du récit, les marqueurs qui l'inscrivent dans l'anonymat sont dévoilés à partir de la phrase augurale qui articule non seulement son mythe, mais aussi les tout premiers instants de sa longue quête de soi. Les mots de sa fille Ka sont alors révélateurs au moment où, accompagnée de son géniteur, elle doit aller vendre à Tampa le portrait de ce père à la famille Fonteneau : « mon père a disparu » (LBR : 11). Le fait pour sa fille d'être née et d'avoir grandi à East Flatbush traduit le temps que dure la fuite en avant de son père. Ce dernier souhaite désormais la compter parmi les membres de sa famille. On peut affirmer à cet égard que « l'identité de l'individu se dessine d'autant plus clairement que celui-ci l'exprime par la monstration de soi, puisque ce qui est montré fait autorité » (Breton, 2005 : 182). Ladite identité illustre souvent le sentiment d'être le même, malgré les changements auxquels on fait face. L'identité de Ka diffère en cela de celle de son géniteur puisque ce dernier a vécu et commis des exactions à Haïti. En tant qu'« ensemble de critères, de définitions d'un sujet et un sentiment interne » (Mucchielli, 1986 : 18), l'identité, dans le roman, épouse d'autres

trajectoires. Soit elle se construit dans le cadre de l'immigration, soit elle se négocie à travers la conjuration du passé, par le biais d'une introspection.

III.2. Le raturage de la mémoire ou la postulation d'une identité neuve

L'identité s'appréhende surtout comme une donnée anthropologique essentiellement dynamique. Elle n'est donc pas « donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (Maalouf, 1998 : 11). Partageant ce point de vue, un critique soutient que « l'identité, ce n'est pas un vêtement égaré que l'on retrouve et que l'on endosse avec le plus ou moins de grâce » (Condé, 1997 : 172). Rêvant de prendre le large à travers son immigration, le briseur de rosée affiche clairement ses intentions : tourner définitivement le dos au passé en effaçant soigneusement toute trace susceptible de l'y reconnecter. Des indices textuels abondent qui révèlent cet état de choses : il n'a jamais proposé à sa fille née à Brooklyn de retourner à Haïti malgré le désir de cette dernière de s'y rendre ; il ne veut pas que sa fille, Ka représente son visage de tueur dans ses sculptures ; quand elle le fait, il récupère la sculpture et va l'enfouir loin, dans un lac, symbole d'enterrement de ce passé rebutant ; il refuse qu'on le photographie et ne concède pas cette faveur à sa fille ; il adore néanmoins lui parler en créole, symbole de la pérennité de sa culture au nom de la légitime cohabitation avec les langues du colonisateur d'hier. Bien plus, le briseur de rosée reste convaincu que l'identité qu'il négocie et, avec elle, celle de sa famille, passe par l'exorcisation du passé. Celui-ci rejaillissant très souvent sur le présent, ce personnage dérangé verse alors dans des aveux pathétiques aux fins de convoiter le pardon de sa fille en se culpabilisant à ses yeux : « Ka, je ne mérite pas de statue […] Tu vois, Ka, ton père était le chasseur, il n'était pas la proie » (LBR : 31). La convocation d'une image dans ses propos le positionne comme chasseur et non l'inverse. Elle trahit la volonté paternelle à ne point paraître comme un ex-sanguinaire, mais le fruit d'un système terroriste qui aura fait plus de mécontents que de joyeux : « je travaillais en prison […] c'est l'un des prisonniers de la prison qui m'a fendu le visage ainsi […] L'homme qui m'a tailladé la joue […] je l'ai abattu comme j'ai tué beaucoup de gens » (LBR : 32). Cette espèce de confession négative, inspirée d'un des cérémonials du *Livre des morts*, absout les péchés du briseur de rosée et l'affiche comme un homme nouveau, celui qui peut désormais redémarrer le train de sa vie, en se positionnant comme le chef d'une famille unie et forte, fondée autour d'une synergie, celle de ses membres. Aussi, en vue de se soustraire au macabre destin qui semble fatalement les lier aux Duvalier, de nombreux personnages du récit déploient des stratégies visant à se forger une identité neuve. Dans cette perspective, certains se retrouvent en exil à Brooklyn, aux Etats-Unis, aux fins de conjurer leur passé accablant. Tel est le cas du briseur de rosée et de sa famille. D'autres, comme les Fonteneau, bien qu'installés à Tampa, ne rompent pas le cordon qui les lie à jamais à Haïti : « Nous y allons tous les ans, […] Dans un bel endroit qui domine l'océan, dans les montagnes de Jacmel » (LBR : 41). Cet effort inlassable de rester haïtien jusqu'au bout participe de la préservation d'une identité qui se veut unique en son genre. Aussi, pour renaître à la vie, le père de Ka, ex-bourreau à la solde des Duvalier, adopte-t-il des stratagèmes divers aux fins de se redéfinir et de trouver enfin ses marques dans un monde toujours étranger où il est continuellement appelé à se voiler la face. Au regard des mutations identitaires que connaît cet ex tonton macoute, force est d'admettre que l'identité est « la construction progressive, par le biais de différents processus intégrateurs (ou de socialisation) qui jalonnent l'expérience individuelle, d'un système relativement cohérent de représentations de soi et de son inscription sociale (rôles, statuts ou position) » (Praile, 1996 : 23).

Conclusion

À tout prendre, l'inter-complémentarité relevée dans le décryptage de l'histoire ou contexte linguistique (dynamique énonciative) et culturel (Haïti à l'ère des Duvalier) n'est pas sans signification. Elle atteste du caractère polysémique du paradigme « histoire » dans le texte littéraire en tant que catégorie rattachée au sens. Tant et si bien que son déploiement, tantôt explicite tantôt implicite, en fait un code sémantique à la fois opérant et pertinent, dont il importe d'intégrer les diverses occurrences épistémologiques à l'effet de postuler une meilleure lisibilité et une herméneutique fructueuse du roman étudié. Ainsi, autant l'ancrage sociohistorique de l'œuvre l'inscrit dans une culture par le biais du lien démiurgique, autant l'œuvre se définit elle-même comme une instance de communication gravitant autour d'une notion clef : l'histoire. De là se schématise l'itinéraire du sens dans le texte de Danticat adossé à la prégnance d'un destinateur pluriel s'adressant, à travers le code linguistique qu'est la langue, à un ensemble de destinataires potentiels dans ce processus communicationnel bien connu, à la fois annonciateur (vision du monde du scripteur) et énonciatif (contexte d'écriture). En somme, *Le Briseur de rosée* se revendique de la réécriture des malaises sociopolitiques, dans un univers haïtien chaotique. Puisque l'étouffement existentiel se lit chez le sujet haïtien, y compris dans son exil, il s'agit donc pour le démiurgique de postuler une cité neuve au sein de laquelle le vivre ensemble sera désormais érigé en règle et le développement communautaire en norme, pour le plus grand profit de tous les acteurs sociaux.

BIBLIOGRAPHIE :

DANTICAT, Edwige (2004). *Le Briseur de rosée*. Paris : Grasset.

* * *

BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.

BERNABÉ, Jean *et al.* (1993). *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.

BLÉ KAIN, Arsène (2016). De l'intergénéricité et de l'interartialité dans Lumières de Pointe-Noire d'Alain Mabanckou ou le roman N'zassa en question. *Nouvelle revue d'esthétique*, *17*, 77-87.

BRETON, Stéphane (2005). *Télévision*. Paris : Grasset et Fasquelle.

BUTOR, Michel (1969). *Essai sur le roman*. Paris : Gallimard.

CONDÉ, Maryse (1997). *Desirada*. Paris : Robert Laffont.

DONDEYE, Albert (1956). L'historicité dans la philosophie contemporaine. *Revue philosophique de Louvain, 41*, 5-25.

DUBOIS, Jacques (1987). Sociocritique. In Maurice DELCROIX & Fernand HALLYN. (Coord.). *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Paris : Duculot.

FANON, Frantz (1970). *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspéro.

GENETTE, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

JOUVE, Vincent (1986). *La Littérature selon Barthes*. Paris : Minuit.

KOLPAKTCHY, Grégoire (2009). *Livre des morts*. Paris : Essai.

KRISTEVA, Julia (1969). *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

LAMBONY, Gervais (2004). De l'usage de la notion d'identité en géographie. Réflexions à partir d'exemples sud-africains. *Annales de géographie, 113*, *n° 638-639,* Paris : Armand Colin, 469-488.

LECLANT, Jean (Dir.) (2005). *Dictionnaire de l'Antiquité*. Paris : PUF.

MAALOUF, Amin (1998). *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset.

MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin.

MAKOUTA M'BOUKOU, Jean-Pierre (1980). *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Abidjan/Yaoundé : NEA/CLE.

MARIMOUTOU, Jean-Claude Carpanin (2001). Littérature et plurilinguisme : les sociétés créoles de l'océan indien. *Notre Librairie. Littératures insulaires du Sud*, *143*, Paris : ADPF, 24-30.

MENDO ZE, Gervais (1984). *La Prose romanesque de Ferdinand Oyono*. Paris : Maury.

MITTERAND, Henri (1980). *Le Discours du roman*. Paris : PUF.

MOSER, Walter (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. In Marion FROGER et Jürgen E. MÜLLER (dir.), *Intermédialité et socialité*, 69-92. Münster : Nodus.

MUCCHIELI, Alex (1986). *L'Identité*. Paris : PUF.

MÜLLER, Jürgen Ernst (2006). Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses. L'identité des médis en questions*, *16*, 99-110.

PETIT-FRÈRE, Dieulermerson (2017). La Caraïbe, une complexité à métisser. *Langues, littératures et cultures de la Caraïbe*, Delmas : Legs Edition, 5-10.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod.

PRAILE, David (1996). *L'Homme naufrage. Des représentations identitaires chez les jeunes hommes issus de l'immigration maghrébine*. Louvain-la-Neuve : UCI.

ROY, Claude (1967). *Défense de la littérature*. Paris : Gallimard.

THINÈS, Georges & LEMPEREUR, Agnès (1975). *Dictionnaire général des sciences humaines*. Paris : Editions universitaires.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Los bravos de Jesús Fernández Santos: ¿una novela social?

Los bravos by Jesús Fernández Santos: a Social Novel?

KOFFI SYNTOR KONAN
Université Alassane Ouattara, Bouaké

Palabras clave

narrativa española; novela social; *Los bravos*; cánones; franquismo.

A partir de los años 50, es decir, un decenio después de la llegada del franquismo, la narrativa española toma un rumbo decisivo con una connotación política y una postura de combate. En aquella época, el régimen que supuestamente se había asentado sólidamente, empieza a relajar el cerco de los primeros años de dictadura. Los escritores aprovechan esta situación para reprender al régimen mediante sus obras aunadas bajo el crisol literario denominado Novela Social. La euforia colectiva provocó la publicación de muchas obras que, aunque no respetaban los cánones del grupo (novelistas socialistas), fueron clasificadas como novela social por los críticos. Este análisis aspira a demostrar que *Los bravos* de Jesús Fernández Santos no respeta integralmente las pautas que le confieren el estatus de novela social.

Keywords

Spanish narrative; social novel; *Los bravos*; canons; Francoism.

Starting with the ’50s, that is, a decade after the arrival of Franco’s regime, the Spanish narrative took a decisive course with a political connotation and a fighting stance. At that time, the regime that supposedly had solidly established itself began to relax the siege of the first years of dictatorship. The writers take advantage of this situation to rebuke the regime through their works gathered under the literary melting pot called the Social Novel. The collective euphoria caused the publication of many works that, although they did not respect the canons of the group (socialist novelists), were classified as social novels by critics. This analysis aims to show that *Los bravos* by Jesús Fernández Santos does not fully comply with the guidelines that give it the status of a social novel.

Introducción

Aparecida en 1954 con *Juegos de Manos* de Juan Goytisolo, *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa y *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, cuando España empieza a salir del cerco impuesto por el régimen franquista con motivo del ingreso en organismos internacionales como la OMS (1951), la UNESCO (1952), la ONU (1955), la Novela Social, “[…] desde sus primeras manifestaciones, ha ido reflejando y correspondiendo a unas realidades sociales, políticas, económicas” (Gil Casado, 1975: 17). ¿Por qué esta denominación? Porque esta corriente literaria saca a luz las injusticias, las desigualdades sociales, atribuyéndose (los escritores de este grupo, por supuesto) el papel de portavoz, de defensor de las clases humildes y de los

marginados, ya que para éstos (los escritores), una novela es "social únicamente, cuando trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia y desigualdad que existe en su seno, con el propósito de denunciarlas" (Gil Casado, 1968: XXI). Entonces, su objetivo es romper con el inconformismo social, político, económico, religioso y moral impuesto por el régimen franquista. Y este grupo unido por muchos vínculos comunes forma una generación compacta.

Y precisamente, para hablar de generación, es necesario que el grupo comparta unas convicciones, unas pautas que lo identifiquen. Pues ¿cuáles son las características de esta Novela Social promovida por este grupo de escritores?

En el marco de este estudio, nos interesamos por una de las primeras novelas de esta tendencia, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, para ver si respeta las consignas de la tendencia social. Por lo que nos preguntamos, ¿por qué no se puede considerar como una novela social? ¿En qué no cumple con las pautas para que la coloquemos en la lista de novelas sociales? A continuación, resaltaremos las huellas de la novela social presentes en la aludida obra después de enumerar las características de dicha corriente literaria.

1. Panorama general de la Novela Social

Antes que nada, es trascendental indicar que esta corriente literaria fue animada por un grupo homogéneo de jóvenes escritores conocidos bajo muchas denominaciones. En efecto, primero, se les conoce como generación del medio siglo porque empiezan a escribir a principios de los años 50, como hemos indicado *supra*. Segundo, se les llama "Generación inocente" porque la mayoría nació entre 1922 y 1936. Su inocencia es corroborada por el hecho de que cuando estalló la Guerra Civil, eran niños y, por su edad, sufrieron directamente sus consecuencias atroces. Entonces, expresan sus inquietudes mediante la novela esperando un futuro radiante, esplendoroso y provechoso para cada uno. Su maduración fue tremendamente acelerada por la difícil experiencia juvenil de la beligerancia de la que fueron víctimas. Tercero, se les conoce asimismo como escritores del realismo social crítico porque han sido influenciados por el Marxismo, el Leninismo, el Comunismo, las teorías de Geörgy Lukcás, el movimiento del neorrealismo[1] oriundo de Italia con cineastas como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini y Luchino Visconti, e incluso por escritores como Jean Paul Sartre, Ernest Hemingway, Bertolt Brecht…Para muestra, Armando López Salinas fue un militante activo del partido comunista. Esos jóvenes escritores se erigieron en despertadores de conciencias, de inquietudes para mantener vivo y en alerta el ardor de la oposición entre los enemigos de la dictadura franquista. Es así como consideraron la obra literaria como un instrumento político, un medio de propaganda en vista de propugnar la lucha de clases e iniciar a los trabajadores humildes en el espíritu socialista mediante reivindicaciones que presionen a la burguesía desalmada y corrupta, y ayuden al proletariado a salir de la miseria. Para ellos, el verdadero escritor debe llevar los ideales del comunismo al terreno del arte describiendo y exaltando la lucha del proletariado hacia el progreso socialista.

Para no desviar de su meta estos escritores se imponen directrices definidas como características. Pablo Gil Casado (1973: 66) indica siete:

1. La Novela Social habla del estado de la sociedad, de las desigualdades e injusticias que existen en ella.

[1] El Neorrealismo fue un movimiento cinematográfico surgido en la segunda posguerra mundial. Se hablaba de los sectores desfavorecidos reflejando la situación económica y moral de Italia en la posguerra y reflexionando sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación.

2. La estructura del relato es una narración lineal y sencilla. El autor aparece aquí como un mero testigo, transcriptor de la realidad que refleja con el objetivo de su cámara cinematográfica.

3. El protagonista es colectivo: los escritores hablan de los problemas de un sector, de un grupo, de una clase o de la sociedad en general aunque hay un personaje representativo.

4. Las acciones se desarrollan en unos pocos días y en lugares concretos, conocidos, reales.

5. La realidad vulgar y cotidiana se transforma en una realidad aparente y artística.

6. El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio.

7. El diálogo ocupa un papel esencial dentro de la narración ya que la voz del narrador desaparece prácticamente en el intento de eliminar lo subjetivo.

Con estas características, se ve claramente que la intención de los autores es la denuncia social y política. De ahí que sacrifiquen los valores estéticos. En efecto, preocupándose por la situación del hombre, utilizan la novela para la mejora de su situación diciendo que "la novela tiene un carácter utilitario y debe ponerse al servicio del hombre, de la mejora de sus condiciones materiales o espirituales" (Sanz Villanueva, 1984: 105).

De la misma manera, Pablo Gil Casado (1975: 147) enumera siete temas de escritura o rúbricas de los novelistas socialistas, a saber:

1. La abulia: La abulia es una ausencia, un debilitamiento de la voluntad, una especie de vacío en que se han instalado todas las capas de la sociedad española. Tanto las clases medias como la burguesía se complacen en la situación monótona en que viven. La sociedad está entonces en una especie de círculo cerrado donde nada nuevo ocurre. Los burgueses están en la opulencia disfrutando y gastando las riquezas acumuladas gracias a la corrupción y al estraperlo, e indiferentes al sufrimiento ajeno. La progenitura de las familias burguesas tiene que seguir una línea trazada. Entonces, desilusionada y desorientada vive al día sin proyecto de porvenir a causa, sobre todo, de la ausencia de una política educativa eficiente. Así que vive en una indiferencia total sin preocuparse por nada, sin meta y sin referencias.

2. El campo: En este apartado, los novelistas dan testimonio de las injusticias y desigualdades sufridas en el ambiente rural por los campesinos que viven generalmente en un estado avanzado de pobreza y miseria. Con el propósito de exponer las realidades rurales, los escritores señalan los sufrimientos, los problemas de los campesinos inocentes que son explotados por el terrateniente, el cacique, la Guardia Civil y el cura que viven en la opulencia, abusando de su poder.

3. Los libros de viaje: Los libros de viaje se definen como una especie de espejo con que los escritores se pasean por la España desheredada para reflejar el sufrimiento, la miseria de la población visitada. Es que con su compromiso, los novelistas se consideran unos turistas y peregrinos quienes con una libreta y unas cámaras de fotos recorren las ciudades, los campos, los pueblos, las comarcas de España, toman notas de lo que ven con motivo de exponer los sufrimientos de sus conciudadanos.

4. El obrero y el empleado: Aquí se trata de la vida del obrero, de su trabajo y sobre todo de sus problemas en el ámbito de su quehacer en las ciudades y en las empresas. Diríamos que es una especie de transposición de la lucha de clases del campo a la ciudad. La intención del escritor es mostrar cuánto padece el obrero en su lugar de trabajo haciendo hincapié en sus condiciones de vida, de trabajo y en las privaciones y abusos que sufre.

5. La vivienda: Se muestra aquí las condiciones difíciles en que viven algunos españoles olvidados e ignorados por la sociedad franquista a causa de la escasez de alojamientos. En las afueras de cada gran ciudad, los obreros, con miserable sueldo, y los parados construyen chabolas sin ningún respeto de las normas. Son barrios que carecen de agua, de servicios sanitarios, de saneamiento y de electricidad, y están en la mayoría de los casos, en las cercanías de los vertederos.

6. Los vencidos: En esta rúbrica, se denuncia el rencor tenaz del régimen que marginaliza a todos los perdedores que no se adscriben a su ideología franquista o piensan diferentemente. Tenemos que precisar que la rúbrica de los vencedores es pobre en cuanto a testimonios librescos. Sin embargo, es necesario subrayar el rosario de sufrimientos aguantados por los vencidos sospechados con o sin razón de colaboración o de conexiones con la ideología republicana.

7. La desmitificación: En esta sección, los escritores, quienes son unos iconoclastas de los mitos franquistas, se comprometen a desvelar la verdad, la realidad exacta y fidedigna escondida por los gobernantes. El régimen franquista inculca a los españoles una imagen de España gloriosa como la que hubo durante el reinado de Carlos V y Felipe II aunque en realidad, no es más que su esqueleto, su antítesis, como lo que sucedió con el desastre del 98. Franco actualiza los recuerdos de esta España gloriosa sirviendo un estado de espejismos y de ilusiones.

2. Análisis de *Los bravos*

Hojeemos ahora el corpus, *Los bravos*. La trama de la novela se desarrolla en una región del norte de España, en un pueblo anónimo leonés que limita con Asturias, con apenas una docena de casas y sesenta almas. Ahora bien, en general, los espacios novelescos tienen nombre en las novelas sociales para asentar una especie de intimidad y afecto tanto con el lector como con los protagonistas y sobre todo, para respetar la técnica de la transposición de la realidad histórico-social como lo indica José García López: "rasgos característicos figurarán una visión deliberadamente objetiva de la vida española de nuestros días" (1983: 732). Aquí tenemos una de las características de la Novela Social que no se respeta en *Los bravos*. Es un pueblo vacío, desierto y desheredado, donde el tiempo parece haberse detenido y los objetos petrificado, como consecuencia de la deflagración, que necesariamente afecta negativamente la vida de los habitantes; así:

> El pueblo estaba vacío. Las casas, el río, los puentes y la carretera parecían desiertos de siempre como si su único fin consistiera en existir por sí mismos sin servir de morada o tránsito. El vacío se tornaba visible y oloroso en torno a las ruinas ennegrecidas de la iglesia, al margen mismo del pueblo, hueca, al aire sus afiladas ventanas, hundida por el odio y la metralla que la guerra volcó sobre ella, olvidada al fin. El reloj aparecía inmóvil, falto de sus saetas, en una hora inverosímil, cara a las otras casas, rechonchas y amarillas, como hongos surgidos tras la lluvia, vueltas a edificar con prisa y sacrificios, tras el incendio que las devastara un día. Ortigas y rosales silvestres crecían entre las tablas del coro; la madreselva se enredaba en la reja del confesionario, sucio por el hollín de las hogueras, y la campana, solitaria, pendía en la espadaña para sólo sonar en los incendios o llamando a concejo. (1973: 12)

Un pueblo triste ciertamente, donde las casas, el río, los puentes y el camino parecen desiertos. El vacío se materializa como una sustancia en estado sólido y oloroso; por su configuración maciza, las casas se parecen a hongos. Hay un reloj inmóvil al que faltan las agujas, y una iglesia abandonada invadida por flores y hierbas, cuya campana sólo suena para anunciar incendios o convocar a reuniones del consejo de la aldea.

En páginas más adelante, el cacique del pueblo, don Prudencio, sentencia exponiendo su odio para con su estado lúgubre y arcaico cuando afirma: "¡Qué pueblo miserable! –dijo– Una hilera de casas a cada lado del río y nada más. ¡Qué pueblo miserable!" (95).

Tal atmósfera augura su influencia sobre los habitantes en su praxis diaria que pudiera provocar un ataque psicológico y patológico sobre ellos. En efecto:

> *Los bravos* es la novela de un pueblo aislado (pueblo de la montaña leonesa) a lo largo de un verano. No ocurre nada especial y el propósito del novelista parece ser destacar precisamente, que en estos pueblos no ocurre nunca nada. Se vive al nivel mínimo de lo posible. Las gentes están obligadas y condenadas al estoicismo, a la mezquindad, a la estrechez perpetua, entre los límites de la montaña que se abre hacia el puerto, y de la carretera que desciende hacia el llano, dentro del orden tradicional que representan al guarda jurado, los guardias civiles (en grado mucho menor, casi convencional, el cura). Hombres esclavos del terruño, de la avaricia, más raramente de la lujuria, aferrados a los hechos, irreligiosos y huraños; mujeres resignadas (parece) y silenciosas. Se vive así y es todo. (Nora, 1973: 289)

Lo que les sucede a estos campesinos no es un ejemplo aislado de la Novela Social cuando otros escritores exponen sus testimonios. Así, en cuanto a *Los bravos*, Gonzalo Sobejano afirma que:

> No es que Fernández Santos pueda ser calificado íntegramente de social-realista ni de objetivista, pero ésta es desde luego su tendencia inicial, puesta de relieve sobre todo en *Los bravos* […] La primera obra plenamente representativa de la nueva promoción. *Los bravos* presenta el vivir de los escasos vecinos de un pequeño pueblo leonés cercano a la frontera de Asturias. No se nombra el pueblo, pero esta anonimia no le hace menos concreto. Singular y bien definido, ese pueblo vale al mismo tiempo como ejemplo típico de la España campesina. Lo que ha interesado primordialmente al autor ha sido captar la incolora monotonía de la existencia cotidiana de esos hombres y mujeres del agro español. Para ello, reparte casi por igual su atención entre los pobladores de la aldea, sin destacar a unos de otros. No es, en consecuencia, *Los bravos* una novela con protagonistas señeros ni provista de una acción dramáticamente planteada. (1970: 241-242)

Si no hubiera sido clasificada por los críticos en la familia de las novelas sociales, su estudio indica su subjetividad a niveles triviales porque no entendemos el papel desempeñado por el pretendido representante bancario que estafa a los ingenuos campesinos.

No entendemos por qué, después de que la Guardia Civil le detuvo en otra aldea (herido, le atendía el médico en su clínica), los aldeanos atacan al practicante altruista en vez de tomarla con sí mismos por haber sido estafados por el deshonesto individuo. Por curar al viajero estafador que se daba ínfulas de representante de banco, los campesinos consideran al médico

como su cómplice. Ahora bien, el médico no ha cumplido más que con su juramento de Hipócrates.

> — Es un pájaro de cuenta, un estafador.
>
> — Déjamelo a mí. Yo soy el médico de ese pueblo. Si me lo entregas, tú ya cumples. Yo lo llevaré a los guardias mañana.
>
> — Bueno, usted se hace responsable…Usted es el médico, usted sabrá lo que hace…
>
> Sin desearlo, estaba del lado del prójimo que más sufría, del que sufría ante él, sobre el caballo. (1973: 196-197-198)

Hay idiosincrasias con indicios individualistas en la novela que, de hecho, van en contra de las normas convencionales de la Novela Social, ya que éstas estipulan que cualquier injusticia social que se estigmatice, debe referirse no a una individualidad sino a una colectividad, a un grupo o a un sector en posición de inferioridad. Los protagonistas incriminados aquí no representan una entidad colectiva de la que serían los portavoces, es decir, no son personajes de clase como en *Central eléctrica* (López-Pacheco, 1982), ni representantes de un grupo social, como Juan Rodríguez, peón agrícola que muere a consecuencia de una serie de injusticias en *El Capirote* (Grosso, 1984).

La circunstancia atenuante que otorgamos a *Los bravos* es que,

> […] tiene la importancia de aportar al realismo social, la técnica común a los escritores que en él se adscriben: tema social, clases humildes… Pero en *Los bravos* no se trata de una clase social, sino del destino de un pueblo en la montaña asturiana que, por su apatía y abulia, permanece dominado por un cacique… El tema pues, es el de la falta de espíritu en *Los bravos,* por ser el pueblo el auténtico protagonista, adquiere simbología de alcance nacional. (Sanz Villanueva, 1972: 150).

Un pueblo apático y abúlico que adquiere una simbología nacional, según Santos Sanz Villanueva, por ser el verdadero protagonista de la novela. Aceptamos esta simbología que sirve como crítica implícita de un malestar general cuando la ponemos en relación con la Guerra Civil (y sus consecuencias). La novela hace referencia a esto en relación con lo que dice Concha Alborg: "En su mera presencia está ya la denuncia; se pinta su efecto deprimente sobre el pueblo y sus gentes" (1984: 24).

Sin embargo, la novela contiene algunos elementos que entran en el análisis del tema del problema agrario, una de las siete rúbricas[2] de la Novela social.

En *Los bravos*, la mera presencia del cacique de salud deficiente, don Prudencio, figura arquetípica del franquismo, denota la expropiación de los campesinos. Su única presencia en la novela insinúa una crítica social dado que, por definición, el cacique es un gran terrateniente (latifundista) que representa a las autoridades políticas centrales en las aldeas donde, a menudo, se le impone como dictador delegado. Además, el hecho de que don Prudencio tenga a su hermano en los arcanos políticos en Madrid, le da el estatus de hombre intocable, temido pero odiado por los aldeanos. El narrador nos da la estimación de la extensión de sus propiedades rurales por medio de insinuaciones a través de Pepe, el chofer del único coche que informa al médico sobre el personaje de Don Prudencio (20). Desde este punto de vista, se puede decir que sus vastas extensiones de tierra lo convierten en un cacique rico cuya opulencia es

[2] En *Los bravos,* el tema es el campo y precisamente la infertilidad de la tierra.

ostentosa en su forma de vida. Su mansión señorial se encuentra lejos del pueblo, construida sobre una colina desde la cual su vista domina el pueblo miserable a sus pies. La comparación entre la cumbre y el abismo expresa la parábola de la desigualdad social que los aldeanos sienten como una humillación.

De vez en cuando, sale de paseo y no pasa desapercibido debido a su actitud altiva. Conservador a ultranza, es el depositario de las prácticas feudales según las cuales el señor tenía derecho de vida o de muerte sobre sus siervos y gozaba del derecho de pernada sobre sus sirvientas. En este caso, situaciones de derecho de pernada ocurren en *Los bravos* cuando Socorro juega el papel histórico de la víctima sexual en la cama de Don Prudencio primero y luego, termina en los brazos del médico (acto que precipita la muerte de Don Prudencio). Éste compra la casa del cacique fallecido como para perpetuar los hábitos de la raza de los depredadores. La actuación del médico que consistió en poner los cuernos a Don Prudencio puede considerarse como una lidia entre los dos personajes más pudientes del pueblo, una especie de lucha de posicionamiento ya que Socorro (el objeto de lucha y codicia) es la mujer más guapa del pueblo.

Como autoridad indiscutible, él manda y todos le obedecen (excepto el joven médico que no quiso ser corrupto por él (50). Lo que ocurrió cuando, padeciendo del corazón, requisó el único vehículo de transporte que comunicaba con el pueblo para ir a visitar a su médico en la capital provincial. El viajero debe reservar su asiento el día anterior por lo que un domingo, un joven apodado 'Crispín' viene a pedirle a Pepe que lo ponga en la lista de viajeros del día siguiente, es decir, el lunes. Pero le informan que el vehículo ha sido reservado por Don Prudencio. La respuesta de Pepe es suficiente para despertar el resentimiento de la audiencia contra el cacique:

> — Venía a que me aguardaras plaza en el coche para mañana.
>
> — Para mañana, no puede ser.
>
> — ¿Pues, qué pasa mañana? –preguntó Alfredo.
>
> — Que lo tiene pedido don Prudencio.
>
> — Hombre está bien eso –apuntó desde su rincón Baltasar–, porque a él se le antoje, no puede bajar nadie al tren mañana.
>
> — Te aseguro que como fuese yo, bajaba mañana al coche.
>
> — En la vida se ha visto orgullo así. ¿Es que se va a hacer de menos porque vaya con él? (113).

Por su opulencia, su desdén y su arrogancia, todos le querían muerto. Durante su agonía hasta el momento en que fallece (233), casi nadie le asiste, excepto un puñado de personas que le acompañan a su última morada: "[…] Terminados los cánticos lo alzaron entre cuatro y lentamente emprendieron el camino al cementerio. Un niño hizo doblar la campana a muerto, y los hombres, en las eras, hicieron un alto en el trabajo para contemplar el pequeño cortejo que subía la ladera: tras la caja sólo el cura, Amador y el hermano" (235).

Su tan esperada muerte no resuelve los problemas de extensión y de sequía de las tierras de los campesinos. Por el contrario, les vemos luchando contra la inclemencia del suelo para extraer un cereal magro (en este caso, centeno en la página 116). Además, ignoran el método barbecho que consiste en dejar en descanso la tierra para que se regenere. De todas formas, no pueden: "[…] César intervino diciendo que eran malas tierras y que a pesar de que las

abonaban todos los años estaban muy agotadas. —¿No las dejan descansar ningún otoño? —¡Ca! –repuso Pepe–. Si hiciéramos eso tendríamos que ayunar ese año" (136).

Además, el espectáculo que ofrece la escasez de parcelas para las culturas es desolador. Como prueba, yendo a un pueblo vecino donde debe consultar a un paciente, el médico acompañado por Alfredo ve desde la cima de la montaña donde el camino serpentea, pequeñas parcelas aradas en la ladera de la montaña de menos de cinco metros de anchura. La mezquindad de las parcelas provoca la curiosidad del médico: "—¿De quién son estas tierras? —Del pueblo. — Pero, ¿dan algo? —Algo se saca" (149).

Estas tierras pertenecen a la aldea que sólo tiene derecho a la parcela raquítica. Esta distribución parcelaria de las tierras con las partes menos fértiles a los indigentes es la consecuencia del minifundio, aunque en la novela no se indica que el cacique (adinerado tras la Guerra Civil) sea terrateniente. Por lo que no podemos insinuar que éste haya confiscado todas las tierras fértiles. La mirada del médico luego cae en una parcela exigua a sus pies, atravesada por cuatro surcos pequeños y mezquinos, en la que toda la familia de Antonio dobla el espinazo durante días para cosechar sólo sustancias pobres:

> — ¿De quién es?
> — ¿Ésta? De Antonio.
> — ¿El que se casó ayer?
> — El mismo.
> — ¿Y aquélla?
> — De Antonio también.
> — ¿Todas son de Antonio?
> — Los pobres se tienen que contentar con las peores. (150)

La última réplica del diálogo finalmente convence de la inmutabilidad de la condición humana de los campesinos que el sistema franquista impone como inevitable. De todo lo precedente, notamos que, de todos los seres humanos, los más explotados y los más despreciados fueron y siguen siendo los trabajadores de la tierra: esclavos en la antigüedad, siervos bajo el feudalismo, trabajadores agrícolas desempleados y campesinos con pequeñas propiedades de tierras sin recursos.

Es menester notar que los campesinos de este pueblo no trabajan al servicio del cacique pese a su presencia y potencia, excepto Socorro que le sirve a la vez de sirvienta y amante. El problema esencial al que se enfrentan es la ingratitud de la tierra que no les permite salir adelante pese a sus esfuerzos. Se percibe, sin embargo, la ausencia de compasión de la autoridad estatal que les veda la pesca en el río cercano al pueblo con la vigilancia de los guardias que no vacilan en ametrallarles. Tenemos aquí el relato del narrador tocante a Alfredo que sufre una herida en la pierna por la bala del guarda cuando estaba pescando una noche.

Mientras desprendía los peces para meterlos en la cesta, la humedad de la ropa le hizo toser. Como respuesta, vino la voz nítida, insegura del guarda desde la carretera:

> — ¿Quién anda ahí?
>
> Oyó montar la carabina, al tiempo que le repetía la pregunta, pero no se movió, temiendo que el tiro le acertara. Quedó quieto, pegado al suelo, sin poder hacer otra cosa que esperar. […] En un instante apareció la luna y las dos detonaciones sonaron en la carretera.

> Oyó un silbido junto a su cabeza y el choque de algo duro en la roca, a sus pies; luego, casi al mismo tiempo, un dolor ardiente le paralizó la pierna. (29-30)

Con este extracto tenemos la impresión de que todas las riquezas o todas las cosas buenas son el coto privado del régimen franquista, y los trozos ingratos son para los indigentes.

El campesinado sería para el franquismo una masa informe perdida en el universo del progreso, buena para chupar, pero amarga para recompensar. Sin embargo, los campesinos de la aldea anónima no esperan el maná del demiurgo. Así que, para no morirse de hambre, tenían que trabajar pese a la infertilidad de su tierra:

"En sus tierras, tesoros de entidad […] Cavad, movedlo todo…" (Lafontaine, 1787: 206-207) dijo el anciano a sus hijos cuando sintió su muerte próxima. Antón y su esposa parecen haber aprendido de la moraleja de la fábula ya que Norberta y su hijo Gervasio irrigaron su campo por medios rudimentarios, a falta de la ayuda de la Colonización:

> Antes de entrar en el pueblo vieron a Antón y su mujer sulfatando unos patatales…Antón iba delante con la máquina a la espalda, moviendo sin cesar la palanca del émbolo, sudoroso, acomodando el paso a su respiración entrecortada, regando con la manguera las hojas, que se tornaban blancas. Miraba al suelo, a los surcos grises entre sus alpargatas quemadas por el asfalto;… Sólo a veces volvió la cabeza atrás, donde su mujer, con una escoba vieja, iba regando las plantas, mojándola en el cubo que arrastraba consigo, poco a poco, bajo el gran sombrero de paja que la cubría. (220-221)

Tenemos el mismo ejemplo de la demarcación social entre ricos y pobres a través de la altitud sobre la cual está construida la mansión del cacique odiado por los aldeanos: Don Prudencio. Si el nuevo médico compra su casa después de su muerte, es porque, como una personalidad importante de la aldea, también tiene ambiciones de dominación social: "Don Prudencio vino de sus nabicoles con el cubo en la mano y dejándolo en la cocina, sacó una silla –la misma de siempre– al balcón. Desde la penumbra de la persiana veía el pueblo a sus pies, la doble hilera de casas a ambas márgenes del río, surgiendo de la tierra parda y seca" (83).

Observamos en *Los bravos* que el factor principal de la pobreza son las calamidades naturales a diferencia de otras obras en las que existe la presencia de un sistema operativo con un representante opresor y explotador. Dicho esto, la decisión del joven Crispín de abandonar la aldea para trabajar en la tienda de su tío en la capital parece corresponder al grito general de la aldea anónima y expone deficiencias económicas que no pueden retener almas válidas en su seno.

A algunos, como Manolo y Baltasar, no les gusta la decisión de abandonar el pueblo, al igual que a muchos otros jóvenes que viven allí. ¿Quién trabajará la tierra si todos los jóvenes emigran? Se preguntan. Pero de qué tierra hablar si ésta es estéril y sólo da cosechas exiguas, les pregunta un anciano, el padre de Martín, que apoya a Crispín por su coraje (116). Él cree que, si aún fuera joven, haría igual: "Hace bien, si yo tuviera su edad, hacía lo mismo" (115).

Sus interlocutores no comparten su opinión y le preguntan por qué en este caso evitó que su hijo mayor emigrara a México. Su respuesta está llena de nostalgia por un pasado maravilloso y una crítica subyacente: lo hizo porque, en aquellos días, el pueblo era próspero y la gente vivía mejor que ahora.

— ¿Por qué no dejó a su chico, el mayor, marcharse a América cuando quería? Bien lo porfió entonces.

— Entonces no era ahora.

— Pues yo no veo tanta diferencia.

— Pues la hay, aunque tú no la veas. Cuando mi hijo mayor se quiso ir a Méjico había aquí riqueza.

— ¡Riqueza! –exclamó el otro–. No digas bobadas. ¿Pero es que hemos sido ricos aquí alguna vez?

— Entonces se vivía mejor. (116)

Desde la perspectiva de la sociología de la literatura, notamos una homología texto/historia. En efecto, en la historia de España, tras la instalación del régimen franquista, se nota el exilio de españoles en América Latina o en países europeos en búsqueda de bienestar económico y social. En efecto, "entre 1939 y 1945 […] los emigrantes españoles a América suman poco más de 21.000 efectivos" (Palazón Ferrando, 1991-1992: 1).

Volviendo a la obra y al análisis de la concepción del padre de Martín, su opinión implica una crítica política connotada cuando, tras la comparación de los dos períodos, da preferencia a la era republicana a través de la nostalgia de tiempos pasados felices que no volverán. Además, si se necesitaban pruebas adicionales para apoyar a Crispín, era suficiente considerar la despoblación de un pueblo vecino donde Pepe, el conductor, se detiene para poner agua en el radiador del vehículo:

> Cuando arrancaron de nuevo, el padre les contó que los vecinos de aquel pueblo habían emigrado todos; unos a América, otros, más cerca, dentro de España. Primero, los jóvenes, luego los viejos llamados por los hijos que consiguieron hacer fortuna, y al ejemplo de éstos, los pocos que quedaban. Huían de la tierra como de una esclavitud aborrecida; la abandonaron y nadie volvió a sembrar una vez vendidos los ganados. (117).

Constatamos en suma que el problema de estos aldeanos no es la explotación por el sistema capitalista sino la ingratitud de la tierra que les empuja a emigrar para buscar el buen vivir en el extranjero. Ahora bien, las novelas sociales tienen como tramas la explotación del proletariado sea en el campo o en las fábricas por los pudientes o, simplemente, la denuncia de las situaciones sociales difíciles como consecuencias de la Guerra Civil. La Novela Social saca a luz las injusticias y las desigualdades sociales, atribuyéndose el escritor un papel de portavoz, de defensor de las clases humildes y de los marginados. De ahí que su objetivo sea romper con el inconformismo social, político, económico, religioso y moral impuesto por el régimen franquista.

Conclusión

Al finalizar el análisis de *Los bravos*, podemos afirmar que esta obra no respeta los cánones de la Novela Social. En efecto, no vemos huellas de personajes colectivos, aunque la obra trata de la vida de unos aldeanos azotados por la infertilidad de su tierra y de un héroe representativo de la comunidad que lucha contra las injusticias del sistema. Diríamos que aquí el opositor es la infertilidad de las tierras, aunque el sistema amplifica su sufrimiento al impedir la pesca. La injusticia principal que sufren los aldeanos es la estafa organizada por el viajero que se presentó como un representante del banco para aprovecharse de la ingenuidad de los

habitantes ya pobres. Es cierto que la novela menciona eventos históricos como el éxodo rural, el minifundio, etc... Dicho esto, notamos que Jesús Fernández Santos forma parte del grupo de novelistas socialistas, pero su obra no respeta los cánones de este subgénero novelesco.

BIBLIOGRAFÍA:

ALBORG, Concha (1984). *Temas y temática en la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Madrid: Gredos.

DESCOLA, Jean (1979). *Histoire d'Espagne: des origines à nos jours*. Paris: Fayard.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1973 [1958]). *Los bravos*. Barcelona: Destino.

GARCÍA LÓPEZ, José (1983). *Historia de la literatura española* (5ª ed.). Barcelona: Vicens-Vives.

GIL CASADO, Pablo (1968). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral.

GIL CASADO, Pablo (1975). *La novela social española* (2ª ed.). Barcelona: Seix Barral.

GROSSO, Alfonso (1984). *El capirote*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

LAFONTAINE, Jean de (1787). *Fábulas morales escogidas en verso castellano*. Madrid: Imprenta Real.

LÓPEZ-PACHECO, Jesús (1982). *Central eléctrica*. Barcelona: Destino.

NORA, Eugenio de (1973). *La novela española contemporánea (1939-1967)* (2ª ed.). Madrid: Gredos.

PALAZÓN FERRANDO, Salvador (1991-1992). La emigración española a América latina durante el primer franquismo (1939-1959): interrupción y reanudación de una corriente tradicional. *Anales de la Universidad de Alicante: Historia contemporánea, 8-9*, 215-232.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1972). *Tendencias de la novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.

SOBEJANO, Gonzalo (1970). *Novela española de nuestro tiempo* (*en busca del pueblo perdido*). Madrid: Editorial Prensa española.

AIC
nr. 25
2/2020
2020 AIC

BOOK REVIEW

Nug Bissihong Thomas Théophile (2019), *Ne nous battons pas : prions, discernons et agissons ! Lettre ouverte au Président de la République suivie des premières réactions épistolaires*. Yaoundé : Les Éditions du Schabel, 87 p.

JOVENSEL NGAMALEU
Université de Douala

L'Histoire, encore l'Histoire… L'Histoire nous rattrape. Elle nous interpelle. Si on ne l'interroge pas, elle nous interroge. Aucun peuple ne peut échapper à son histoire, à sa vraie histoire. Tel est le constat qui nous permet d'entrer dans l'ouvrage, mieux la *Lettre ouverte* de l'auteur et universitaire camerounais Nug Bissihong Thomas Théophile. C'est de l'histoire du Cameroun et du peuple camerounais dont il est question en toile de fond de cet essai épistolaire, même si le titre hélas ne laisse pas cela transparaître. C'est, de prime à bord, peut-être la faiblesse de ce titre qui, cependant, a tout son sens et correspond aussi bien à la teneur de la *Lettre* et à l'intention de l'épistolier. Ce titre est un appel, un conseil, un défi, une philosophie, une utopie pour tout dire… Il laisse transparaître une invitation à une action à la fois individuelle et collective.

Son contraste est frappant : ce qu'il ne faut pas faire (se battre) et ce qu'il faut faire (prier, discerner et agir). Quatre mots clés ressortent ainsi de ce titre. Le premier est oppositionnel au trois autres : le combat/la guerre versus la prière, le discernement et l'action. Autrement dit, il faut taire les armes, se dépassionner du vice de la violence afin de (re)trouver/d'écouter la voie/x divine et celle de la raison qui doivent inspirer chacun de nos actes vis-à-vis d'autrui et de la société, en général. C'est surtout une exhortation à un éveil et à une prise de conscience de tous et pour tous dans un contexte de guerre idéologique, politique, socio-économique et socio-culturelle ou identitaire. L'auteur pense qu'il faut opposer la force de la raison face au déchaînement de la violence. Qui dit raison dit dialogue. Dialoguer c'est raisonner. C'est débattre et non combattre. Combattre ou guerroyer c'est déraisonner, violenter, déshumaniser. Alors pour dialoguer, il faut un médiateur ; ce médiateur n'est rien d'autre que le destinataire de cette *Lettre ouverte* : le Président de la République. Il est le premier citoyen, le père de la Nation et donc « le premier responsable sur la marche du pays » (65). Nug ne s'est donc pas tromper de sa cible principale. Il sait qu'« il est de [sa] responsabilité de ne pas [laisser son peuple se] battre, mais de favoriser au mieux le débat, la prière, le discernement puis l'action » (58). D'ailleurs, la première partie de son titre est inspirée par une formule de son destinataire[1]. C'est un clin d'œil, un défi que l'auteur lance à son concitoyen-Président. Ce titre fait penser à un slogan ; c'est un bon et beau slogan, en réalité. Il sied bien au climat socio-politique camerounais actuel, marqué par la crise radicalisée qui perdure dans les deux régions anglophones du Cameroun, commencée depuis 2016.

L'origine (lointaine/réelle) de cette crise dite « anglophone »[2] est historique. La colonisation avec son mode opératoire du diviser pour mieux régner est encore à judiciariser. L'administration conjointe de la France et de l'Angleterre sur le territoire camerounais a favorisé sur le plan linguistique le bilinguisme (français-anglais) et l'application de deux modèles d'administration (l'administration directe et l'administration indirecte, respectivement). Ce

[1] La préfacière Flora Amabiamina souligne que « L'auteur reprend ainsi, dans un écho intertextuel, [une] formule du président Biya, son destinataire : 'Ne nous battons pas, débattons' » (16).
[2] Cette crise est encore appelée la crise du NOSO, en rapport avec les deux régions anglophones (le Nord-Ouest et le Sud-Ouest) qui constituent le théâtre des tensions entre les miliciens séparatistes et les forces nationales.

legs colonial franco-anglais est à l'origine de deux cultures au Cameroun. Aussi dirons-nous qu'au Cameroun on a pratiquement deux cultures (francophone et anglophone), deux mondes, deux destins… Cette situation historico -actuelle complexe pose un certain nombre de problèmes, notamment au niveau des textes de lois, des institutions, des symboles nationaux et des modalités de gestion socio-politique. Pour mieux diagnostiquer ce cancer national, il faut remonter à la source, à l'histoire aux fins de l'interroger (davantage) pour mieux la comprendre et en tirer des leçons, pour essayer de résoudre les problèmes actuels et futurs.

L'ouvrage de Nug a la particularité et l'originalité de revenir avec un esprit de concision et de précision sur les grands faits et les principaux enjeux des épisodes clés de l'histoire nationale. Il procède à une lecture historique, biblique, politique, linguistique, sémiotique et philosophique des faits analysés dans un élan essentiellement et hautement critique, didactique et scientifique. Même si quelques fois la scientificité des analyses reste naturellement confrontée à la subjectivité, voire à l'intention(nalité) du sujet écrivant. Son propos est ancré dans l'actualité brûlante du Cameroun. Sa démarche, sous-tendue par la démonstration, est diachronique et même prophétique, sinon utopique en ce sens qu'il effectue (judicieusement) un aller et retour dans le passé et songe à l'avenir, à partir du présent. Mieux, Nug sait conjuguer le Cameroun au passé, au présent et au futur. L'écrivain, littéraire de formation, revêt ainsi et décisivement les casquettes d'historien, de journaliste, de philosophe, de praticien catholique ignacien et de prophète. Dans un style impeccable doublé à ses connaissances multidimensionnelles lui permettant de faire une lecture presque holistique de son objet de réflexion (la situation camerounaise, mieux le Cameroun d'hier, d'aujourd'hui et de demain), l'auteur fait une autopsie du Cameroun dans tous ses états. Mais il ne se limite pas juste à une simple autopsie. Il propose, tant bien que mal, des jalons pour assurer un futur, un devenir radieux pour le Cameroun et les Camerounais de tout bord : c'est en quoi consiste l'utopie de Nug. Il sait qu'il est permis de rêver d'un mieux-vivre (ici un véritable « vivre-ensemble ») ; cependant, il ne rêve pas *ex nihilo*. Son rêve se fonde sur le passé et le présent. Si le passé est (douloureusement) inspirant, le présent est certes aveuglant mais le cœur/l'esprit (Dieu/la prière), la raison (le discernement) et le dynamisme pragmatique (l'action) offrent à l'auteur les lueurs d'un avenir bien meilleur, bref la possibilité d'espérer, de vivre… de vivre-ensemble de manière véritable et durable.

L'ouvrage est bilingue. Il est écrit en français, d'un côté et en anglais, de l'autre. Il s'agit des deux langues officielles du Cameroun. Un tel choix peut se justifier par le désir de l'auteur de toucher tous les Camerounais à qui s'adresse aussi cette *Lettre ouverte*, qu'ils soient d'expression française ou anglaise. L'essai, sobrement structuré, comporte un avant-propos auctorial, une préface signée par l'universitaire Alda Flora Amabiamina, la teneur de la lettre ouverte au Président de la République, une postface de l'animateur social Paul Samangassou et les premières réactions épistolaires des Camerounais ou non. Il se clôt par des documents en annexe assez illustratifs et informatifs.

La longue *Lettre ouverte* est la matrice de l'ouvrage. Elle est adressée deux semaines après sa prise de fonction à l'Assemblée Nationale, le 06 novembre 2018, au Président de la République du Cameroun, Paul Biya, précisément le 21 novembre 2018. L'expéditeur de la lettre a voulu « lui faire part, ainsi qu'aux personnes soucieuses d'un développement paisible et assuré [du Cameroun], "d'une réflexion sur les fondements du vivre-ensemble de la nation, avec son socle religieux" » (9). Sa lettre s'ancre sur six éléments symboliques du Cameroun, mais qui sont problématiques, « notamment le serment inachevé à partir duquel le Chef de l'État noue un contrat avec le peuple, du drapeau dissonant, l'hymne national en deux versions [un hymne francophone et un hymne anglophone], la Constitution désacralisée, la dénomination du pays et le motif de la fête nationale qu'il invite Paul Biya à questionner avec lui, aux fins d'agir… » (18). Pour Paul Samangassou, « La *Lettre* de Nug est un cri du cœur adressé au Président de la République pour restaurer ces symboles, pour donner enfin un sens à [l'] histoire [camerounaise] » (67). Une telle initiative relève « pour l'essentiel, d'un in-

évitable travail de Refondation symbolique judicieuse et consensuelle du Kamerun[3] dont il est question et qu'il s'agit absolument d'initier, de coordonner et d'animer dans la durée, pour [que le Cameroun existe] désormais et, véritablement, comme Nation… » (11).

[3] C'est une variante de l'écriture du nom du pays employé pendant la période allemande. La variante « Cameroun » est issue de l'ère du condominium France-Angleterre, après la défaite de l'Allemagne lors de la Première Guerre mondiale, qui a débouché à la naissance de deux Cameroun : le Cameroun français (partie francophone largement majoritaire) et le Cameroun britannique (partie anglophone minoritaire). Le choix de « Kamerun » serait donc antithétique et nostalgique en rapport avec l'Allemagne, dont le départ a hélas occasionné la division interne du pays, pour faciliter la co-administration territoriale franco-anglaise. À l'absence de ce départ forcé et (mal)heureux, l'actuel conflit linguistico-culturel et socio-politique n'aurait pas vu le jour, pour cristalliser autant l'actualité (inter)nationale.

AIC
nr. 25
1/2020
2020 AIC

Acta Iassyensia
Comparationis

Recent Issues:

No. 24 (2/2019) ● *Realitate – Irealitate/ Reality – Unreality / Réalité – Irréalité*

No. 23 (1/2019) ● *Fraţi inamici / Inimical Brothers / Frères ennemis*

No. 22 (2/2018) ● *Memorie şi uitare / Memory and Oblivion / Mémoire et oubli*

No. 21 (1/2018) ● *Credinţă şi trădare / Faith and Treason / Foi et trahison*

No. 20 (2/2017) ● *Vis şi realitate / Dream and Reality / Rêve et réalité*

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*)
CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ştefan (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*)
EDITORIAL SECRETARIES: Alina Ţiţei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Corina Bădeliţă (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*)
EDITORS: Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Mihaela Lupu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Neil B. Bishop (*Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada*), Cătălin Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Nicoleta Cinpoeş (*University of Worcester, UK*), Martin A. Hainz (*Universität Wien, Österreich*), Dragoş Carasevici (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Marius-Adrian Hazaparu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Andrei Sebastian Stipiuc (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*).

ADVISORY BOARD

Ştefan Avădanei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Yves Chevrel (*professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France*), Andrei Corbea-Hoişie (Universitatea *„Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România*), Czeslaw Grzesiak (*Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Henning Krauß (*emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland*), Michel Otten (*professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique*), acad. Eugen Simion (*profesor consultant, Universitatea din Bucureşti, România; preşedintele Secţiei de Filologie şi Literatură, Academia Română*), Petruţa Spânu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, România & Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Elena-Brânduşa Steiciuc (*Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, România*), Mihai Zamfir (*Bucureşti, România & Brasilia, Brasil*).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 – 3871
Website:
http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

Acta Iassyensia Comparationis